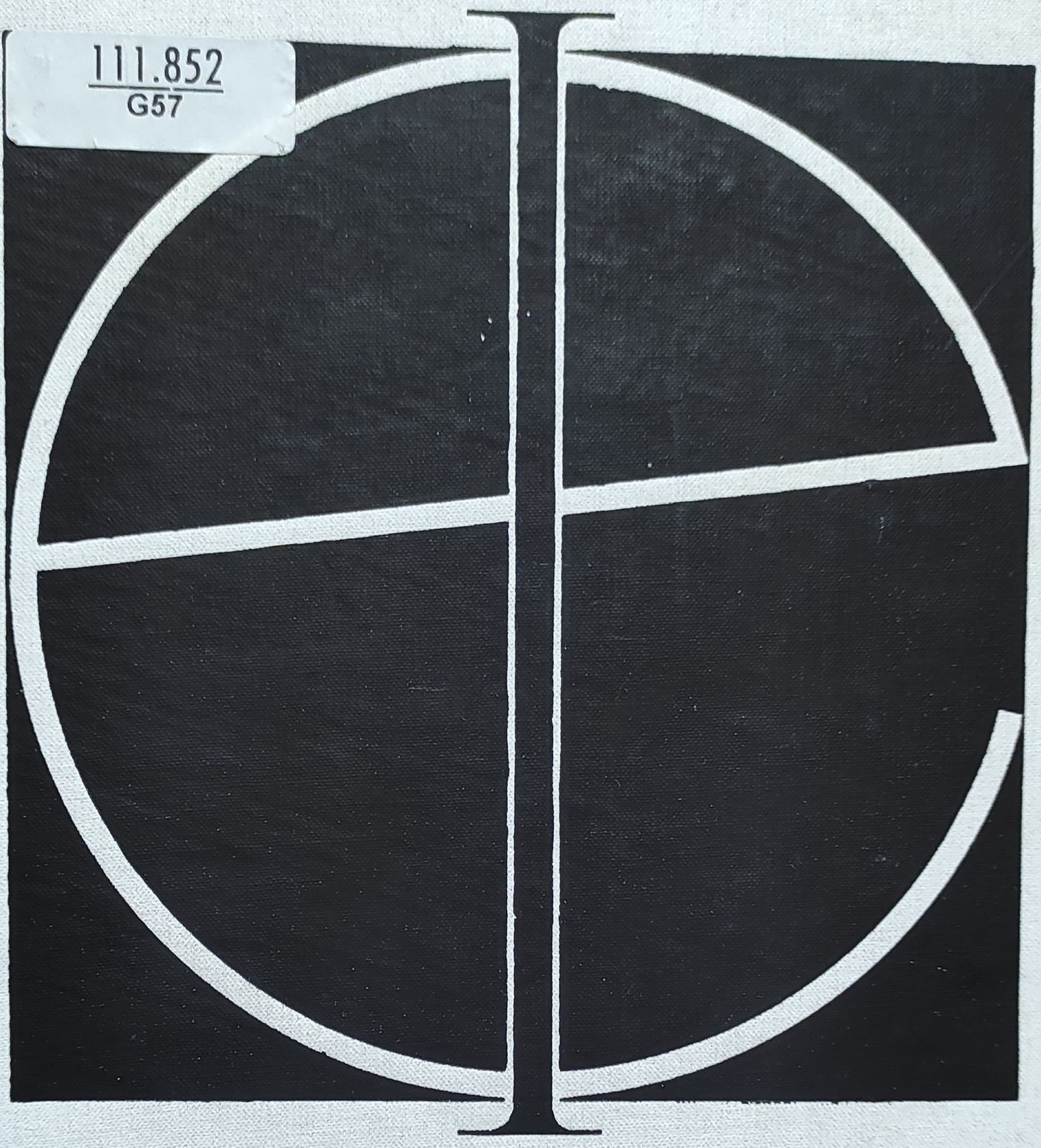
111.852
G57



111.852
G 57

KATHARINE EVERETT GILBERT
FOSTĂ PROFESOARĂ DE FILOSOFIE
LA DUKE UNIVERSITY
ŞI
HELMUT KUHN
PROFESOR DE FILOSOFIE
LA UNIVERSITATEA DIN ERLANGEN

ISTORIA ESTETICII

Ediţie revăzută şi adăugită

275940

ÎN ROMÂNEŞTE DE
SORIN MĂRCULESCU
PREFAŢA DE
TITUS MOCANU

43.081
0 000008 98689 BCU IAŞI

EDITURA MERIDIANE, BUCUREŞTI 1972

PREFAȚĂ

Lucrarea Istoria esteticii *elaborată de Katharine Everett Gilbert și Helmut Kuhn are o seamă de merite incontestabile. Aceste merite fac ca traducerea ei în limba română să constituie un autentic act de cultură.*

Printre multiplele ei însușiri, cartea are o calitate remarcabilă. Este una dintre puținele lucrări cu un caracter strict istoric privind domeniul esteticii. Cu aceasta, am stabilit, de fapt, esențialul. În plus, trebuie să precizăm că volumul la care ne referim este scris într-un stil curgător și limpede. Acest lucru face ca textul să fie accesibil pentru un public larg; un public dornic de a pătrunde în țesătura intimă a gîndirii europene din toate timpurile. Evident, faptul că lucrarea se rezumă, în chip exclusiv, la modul european de a pune problemele complicate ale domeniului estetic reprezintă o îngrădire a chestiunii. Iar aceasta se petrece în clipa în care interogația despre existența și despre structura frumosului este privită în întregul ei; adică la nivelul spiritului umanității. Totuși, în măsura în care gîndirea estetică ce s-a constituit în cadrul culturii europene a îmbrățișat, în fond, toate aspectele caracteristice ale domeniului de existență a frumosului, o asemenea îngrădire deliberată a problemei nu știrbește sensibil calitatea fundamentală a cărții. Altele sînt, în schimb, scăderile reale ale acestei, excelente de altfel și curajoase, lucrări.

În primul rînd, volumul suferă prin aceea că viziunile celor doi autori nu se împletesc și nu se armonizează întotdeauna în mod deplin. Aceasta se întîmplă însă aproape de regulă cu tratatele elaborate în colectiv. Oricît de mare ar fi sîrguința autorilor în acest caz, ceva scapă cu stăruință. Și scapă tocmai ceea ce noi numim îndeobște elementul de continuitate a viziunii globale. În ultima analiză, acest element generează construcția artistică a întregului și tot el este acela care dă nota de originalitate sistemului astfel construit. În cazul lucrării scrisă de Gilbert și Kuhn nu se poate spune că dispare orice formă de continuitate. Dimpotrivă, față de alte tratate întocmite de mai mulți autori, cartea, pe care o analizăm, pe scurt, în această prefață, are o structură destul de închegată. Ceea ce

vrem să relevăm este doar faptul că acest proces de închegare nu atinge totuși pragul lui ultim de constituire.

La aceasta se adaugă și o altă constatare. Autorii se dovedesc adesea prea „selectivi". Este firesc ca un doctrinar să adopte o optică a lui — sau o viziune cu totul personală — în tratarea anumitor probleme. În virtutea unei astfel de optici, el poate alege deliberat și poate elimina. Acest lucru este, desigur, mai puțin recomandabil în actul de prezentare istorică a unei probleme. Într-un asemenea caz, descrierea completă este de dorit. Dar și o atare observație devine cu totul relativă în perspectiva lucrării la care ne referim. Autorii Istoriei esteticii *sînt, într-un anumit sens, niște deschizători de drum. Ei ne dezvăluie procesul de devenire istorică a gîndirii estetice, fără a avea modele anterioare bine cristalizate. Datorită acestui fapt putem, cel mult, spune că o asemenea perspectivă ar merita să fie dezvoltată ulterior. Perspectiva ar putea fi întregită sau chiar modificată în substratul ei inițial, în momentul în care alți autori virtuali ar fi în stare să alcătuiască și să proiecteze o altă imagine cu privire la desfășurarea istorică a doctrinelor estetice. Cu acest prilej ar fi instructiv să ne gîndim, de pildă, la o alternativă posibilă. Astfel după ce vom observa că autorii* Istoriei esteticii *se situează, în linii generale, pe poziții „pozitive" și că, drept urmare, ei nutresc lăudabile preferințe fie pentru concepțiile estetice moderat-raționaliste, fie pentru acelea empiriste și, în orice caz, către viziunile clasicizante, să ne schimbăm reperele. Fiind deci știut că doctrinele empiriste nu au contribuit, în fond, în aceeași măsură și cu mijloace avînd același rang de profunzime, la promovarea gîndirii estetice în genere, ar fi interesant să urmărim, bunăoară, o tratare care să sublimeze, în mod analitic și substanțial, marile teorii deductive sau concepțiile romantice cu predilecție, precum și metodele care accentuează factorii de subtilitate cuprinși în obiectul de artă și în sensibilitatea estetică, iar aceasta în dauna aprehensiunii empirice.*

Nu știm dacă această înclinație naturală și, în esență pozitivă, a autorilor tratatului de față — tratat care, în treacăt fie spus este de o amploare cu adevărat impresionată — constituie cauza mai adîncă a celei mai importante scăderi a volumului. Este vorba de împrejurarea că, abordînd, în prea mare grabă, doctrinele secolului XX, autorii pierd, pur și simplu, din vedere estetica fenomenologică, pe de o parte (despre fenomenologie și despre existențialism se scriu abia cîteva rînduri în final, amintindu-se doar un nume, și acela este al lui M. Geiger), după cum nu abordează, pe de altă parte, adevăratele teorii sociale despre artă ale lumii contemporane.

Dacă însă golul privitor la teoriile sociale marxiste ale secolului nostru va fi umplut, în parte, pentru cititorul român, prin dezvoltata Estetică *a lui Georg Lukács — publicată tot la Editura Meridiane — lipsa unei vederi limpezite relativ la cele mai importante curente, fie deductive, fie de constatare po-*

zitivă a faptelor, din lumea occidentală modernă (cum ar fi estetica fenomenologică sau doctrina semiotică a lui Peirce și Morris) nu mai poate fi suplinită cu ușurință.

Sîntem în măsură de a bănui însă că, în realitate, motivul adevărat al acestei scăpări este de altă natură. Autorii s-au bizuit pe o informație solidă dar preponderent tradițională. În consecință, discursul lor se oprește efectiv la un moment dat. Pînă aici, acest demers a fost într-adevăr prudent, dar eficace. Dincolo de pragurile de debut ale secolului XX, ei se simt obligați de a extinde examenul critic. Dar nu mai pot face acest lucru în termenii pătrunzători și reflexivi de la început. Se simte așadar că aici nu mai au la dispoziție elemente suficient decantate și asimilate spiritual. Se vor achita deci, în acest ultim capitol — și anume, în termenii enunțării simple și expediate — doar de o sarcină.

Cam aceasta este imaginea de ansamblu a acestui tratat, excelent, de altfel, de istoria esteticii. Făcînd prin urmare abstracție de felul cum e prezentată gîndirea estetică a secolului nostru, vom spune că, actul izbutit de dezvăluire a concepțiilor trecute este, în linii generale, de o importanță documentară și analitică demnă de menționat.

Lucrarea debutează, așa cum era și firesc, dacă ne gîndim la spiritul autorilor, cu înfățișarea sugestivă și nu arareori uimitoare a principalelor doctrine estetice din antichitatea greacă (capitole I-IV). În acest sens școala pitagoreică constituie un început. Iar ideea de „muzică a sferelor" cu toate armonicele semnificației ei omenești este socotită, pe drept cuvînt, ca un model inițiatic al primelor reflecții estetice în cultura europeană. Deosebit de convingător este capitolul consacrat gîndirii despre artă a lui Platon. Rezultă limpede că, în vederile marelui antic, arta se manifestă în calitatea ei de natură modificată; iar aceasta în folosul și pentru comoditatea ființei omenești. Din această teză de bază rezultă însă și tema respingerii substanței profunde a artei, în numele unui rigorism intelectual sobru și nealterat. Acest rigorism intelectual — cum îl numește Croce — se bizuie pe o credință aparte. În virtutea acestei credințe, atributele supreme ale gîndirii raționale nu pot admite, sub nici o formă, îndreptățirea unei anumite stări de superioritate și în cazul atitudinii „senzuale". De aceea, arta imitativă rămîne, pentru Platon, o simplă chestiune de eficacitate socială. Aceasta, în măsură în care, spre deosebire de Bine, Frumosul ce se definește în calitatea lui de a fi doar „prielnicul", acționează asupra sufletului omenesc numai în termeni de mișcare practică.

Evident, nu în același mod se pun problemele artei și pentru Aristotel. În vederile acestuia natura este „prudentă și dreaptă". Ea este energie ce acționează în vederea realizării unui scop. Iar arta se naște din două temeiuri adînci. Ea este bună imitare a naturii — potrivit unui dar sădit în om încă din copilăria lui — și tot arta se arată sub înfățișarea ei de proces al cunoașterii naturii su-

verane. În consecință, natura și arta reprezintă cele două forțe principale de inițiere în lume. Și totuși, chiar și pentru Aristotel, arta se dovedește, pînă la urmă, a fi un sistem mai puțin constituit decît știința perfectă.

În viziunea spiritualist integrală a lui Plotin, artele nu mai oferă „o simplă reproducere a lucrului văzut", ci ele se întorc la „ideile din care derivă însăși natura". Drept urmare, trebuie să căutăm în noi, să ne „autoconcentrăm" în puritatea ființei noastre, să ne cizelăm „pînă ce devenim noi înșine o operă desăvîrșită".

Concepțiile estetice ale evului de mijloc (Capitolul V) nu-i mai acordă artei încrederea pe care aceasta o dobîndise în meditațiile lui Plotin. Sub „presiunea moralei creștine" originare și intolerant de austere, arta va fi respinsă, de această dată, în numele unui rigorism etic absolut. Așa se petrec lucrurile în optica lui Tertullian și aceasta este modul de a pune problemele sensibilității estetice la Augustin. Implicit, o anumită tendință de a ascunde arta sub „vălurile" de mister și de fantezie, plină de simboluri și de obscurități, ale mentalității medievale devine manifestă. Este adevărat însă că spre sfîrșitul civilizației medievale, estetica este, în multe privințe, reabilitată. Această reabilitare se petrece în condițiile asocierii gîndirii filosofice despre artă, cu ideile de ordine și de plăcere, proprii discursului rațional și cu înclinațiile către știință.

Este discutabilă totuși teza autorilor tratatului care în capitolul VI, consacrat Renașterii, consideră că estetica acestei epoci se exprimă în mod exemplar printr-un tip de gîndire unic cum ar fi cel al lui Bruno. Giordano Bruno ar întruchipa noua încredere trează a minții în puterile rațiunii și, prin aceasta, vederile lui s-ar opune temei „vălului" — temă care este, sub multe aspecte, proprie spiritualității medievale. În realitate, așa cum remarcă Hegel, o anumită voalare romantică a structurii artistice este specifică tocmai începuturilor erei noi a culturii umane. Faptul este numai în treacăt observat de autorii Istoriei esteticii. *Ei se referă la transparența vălului alegoriei din opera lui Dante, fără a arăta însă clar dacă acest lucru constituie un element ce persistă, ca o reminiscență, din spiritualitatea medievală sau, dimpotrivă, dacă „subțirimea vălului" din creația marelui poet italian, spre deosebire de caracterul obscur al „vălului" în perspectiva medievală, nu reprezintă, de fapt, un semn al unei fundamentale prefaceri. În mod riguros vorbind, s-ar putea spune deci că mentalitatea Renașterii se caracterizează pe un fond antinomic: într-un prim sens, ea semnifică o preferință către știința și pentru gîndirea discursivă (v. Giordano Bruno), într-un înțeles secund și mai adînc ea indicînd însă o primă înclinație romantică, de factură discretă, către voalarea formelor și către subiectivitate (v. Dante și, mai ales, Dürer).*

Precizăm totodată că, în cadrul esteticii Renașterii, nu avem dreptul de a face abstracție de doctrina lui Galilei. În această privință Bense are dreptate atunci cînd afirmă că, prin lucrarea sa referitoare la opera lui Tasso, Galilei

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

s-a dovedit a fi întemeietorul uneia dintre cele două direcții principale de abordare a obiectului estetic. Galilei este deci inițiatorul lucid al esteticii de constatare obiectivă a faptelor, în opoziție cu Hegel care va deveni ulterior întemeietorul, în fond, al gîndirii estetice interpretative.

În linii mari, estetica secolelor XVII-XVIII este luată în considerare de către autorii Istoriei *în cuprinsul capitolelor VII-XI. În paranteze fie spus, subliniem cu acest prilej că folosim expresiile „autorii* Istoriei*" și „autorii tratatului" deoarece la începutul lucrării elaborate de Gilbert și Kuhn, se arată limpede căruia dintre ei îi revine meritul de a fi scris diferitele capitole ale cărții. De aceea, pentru simplificare, nu am mai făcut distincții, în funcție de paternitate, între variatele părți ale tratatului. Acest lucru îl poate descifra cu ușurință cititorul. Prin urmare, în capitolele VII-XI ne este expusă gîndirea estetică, începînd cu perioada numită a „regimului neoclasic", în care este vorba, în principiu, despre Locke, Bacon, Hobbes, Leibniz și Spinoza și încheindu-se cu estetica lui Kant, Goethe, Humboldt și Schiller. Este abordată aici, cu multă atenție, școala britanică din secolul XVIII (Addison, Hutcheson, Hume, Shaftesbury, Burke și Hogarth) și gîndirea lui Vico, Gravina sau Muratori în Italia, precum și aceea a lui Condillac, Du Bos, Diderot și Rousseau în Franța. Concepțiile lui Leibniz, Wolff, Baumgarten și Mendelssohn sînt analizate, ceva mai amănunțit, în capitolul X. Acesta este consacrat raționalismului german și „noii critici" de artă. În cadrul tendinței denumită „noua critică" sînt prezentate, pe scurt, considerațiile generale cu privire la fenomenul artistic și la istoria lui, ale lui Winckelmann și Lessing.*

În mod demn de stima noastră este pusă în evidență originalitatea concepției lui Kant. Autorii arată că este adevărat faptul că părintele spiritual al filosofiei critice acceptă ideea lui Locke, potrivit căreia experiența sensibilă oferă conținutul cunoașterii. Kant aprobă, în același timp, teza lui Leibniz, în virtutea căreia rațiunea conferă forma actului de cunoaștere. Sintetizînd aceste două direcții de gîndire, Kant ajunge la o concepție mult mai adîncă asupra faptelor lumii decît predecesorii săi. Pe această sinteză se întemeiază și condiția de universalitate a judecății estetice. Acest gen de judecată se dovedește a fi definit tocmai de „interacțiunea armonioasă a rațiunii și a percepției sensibile".

Drumul lui Kant este însă acela al punerii la îndoială și al problematizării. Autorii tratatului au dreptate atunci cînd susțin că viziunea lui Goethe care „e acasă în domeniul frumuseții" constituie o excepție în cultura generală a secolului. Ea se abate de la „regula filosofică" a punerii în discuție a datelor realității obiective. Socotind că „nu trebuie gîndit despre gîndire", concepția organicistă a lui Goethe nutrește preferințe pentru intuiție — și anume pentru o intuiție absorbită în întregime în obiect — și față de realitatea indiscutabilă a lumii, ce e considerată ca un uimitor cosmos.

Mai puțin convingător ne apare felul în care e tratat capitolul XII. Acesta este dedicat analizei romantismului german. În chip cu totul special apare neconcludentă examinarea gîndirii lui Novalis. Este știut că Novalis, dincolo de marea lui operă literară, a elaborat, printre altele, principiul de bază al atitudinii estetice propriu-zis romantice; inspirația survine, așadar, din straturile ascunse ale vieții psihice, în vreme ce tratarea artistică devine complet conștientă. Această polarizare secretă, ce se stabilește în cuprinsul dualității inspirație — expunere lucidă a faptului poetic, a reprezentat sursa esențială a sensibilității romantice din totdeauna. Acest lucru va fi remarcat mult mai tîrziu de către Béguin. Într-un anumit sens, pe temeiul aceluiași principiu, după ce el va fi însă profund schimbat (inspirația ascunsă—exprimarea automată), se va constitui și gîndirea lui Breton. Autorii Istoriei esteticii *consideră că Novalis nu face nici o deosebire între rațiunea obiectivă care urmărește universul, și sensul imaginației conferit de poet creațiilor sale. De aici rezultă ideea afirmării poeziei ca o putere cosmică (principiu romantic). Teza nu apare ca fiind acceptabilă pentru autori. Gilbert și Kuhn ar vrea să declare, parcă, în acest context că nu pot să aprobe tendința romantică de a acorda „cuvintelor o fascinație magică ostilă logicii“. Aici se evidențiază clar faptul că autorii tratatului înțeleg mult mai puțin virtuțile atitudinii romantice, decît au pătruns esența altor doctrine. Ceea ce, în fond, constituie o reală frînă în procesul de elaborare a unei istorii cu adevărat cuprinzătoare a gîndirii estetice în general. Faptul se întrevede în clipa în care operele poetice ale lui Novalis, Tieck și Arnim sînt considerate, de autorii* Istoriei, *ca fiind nedesăvîrșite. Evident, această caracterizare este posibilă, dar numai în momentul în care sînt măsurate cu etalonul canoanelor clasice.*

Într-un mod mult mai aprobativ este privită concepția critică a lui Schlegel. Este remarcabil subliniată despărțirea pe care Schlegel o face între arta greacă, ca o împlinire finită și arta modernă, ca o aproximare infinită (în loc de „modernă“ să citim aici arta romantică specifică secolului al XIX-lea). Această disociere fundamentală a unor tipuri principale de artă este pusă în paralelă și cu despărțirea schițată de Schiller între poezia naivă și cea sentimentală.

Dintre romantici Jean Paul (Richter) este acceptat fără rezerve. Aceasta se datorează împrejurării că ideile lui corespund într-un anumit sens felului de a gîndi al autorilor tratatului. Jean Paul îmbină „trăsăturile omului din secolul al XVIII-lea cu imaginația romantică“, și, prin aceasta, el ajunge în vederile lui Gilbert și Kuhn, la adevărata armonie lăuntrică.

Pentru motive asemănătoare, în capitolul XIII, care e consacrat discutării ideilor romantice și programelor sociale în Anglia și în America, Wordsworth este privit cu mai multă simpatie decît William Blake. În cuprinsul aceluiași capitol sînt prezentate sumar, dar și cu o mare virtuozitate analitică, tezele de bază ale concepțiilor lui Coleridge, Shelley, Keats și Carlyle. Este, de asemeni, evocată con-

central substanța gîndirii estetice a lui Emerson, Ruskin, William Morris și Whitman.

Întregul capitol XIV este dedicat cercetării convingerilor estetice ale lui Fichte, Schelling și Hegel. Deși avizat, modul de a examina, mult prea rapid, opera estetică a lui Hegel nu pare a fi cel mai indicat pentru un tratat de istorie a problemei. Este adevărat că în carte, este surprins, extrem de corect, felul în care Hegel caracterizează cele trei perioade istorice ale fenomenului artistic cunoscute lui: arta simbolică, arta clasică și cea romantică. Dar concepția centrală a lui Hegel, potrivit căruia frumosul este revelarea idealului în formă sensibilă nu este dezvăluită, de către autorii tratatului, în autentica și în impresionanta ei structură dialectică.

Deosebit de interesante sînt însă capitolele XVI (Societatea și artistul) *și XVII* (Metafizica în criză). *Se expun cu multă grijă ideile lui Cousin, Lamennais, Lévêque și Taine, apoi se caracterizează îndeaproape tezele sociale ale lui Proudhon, Comte, Flaubert, Castagnary, Zola și Guyau. În concepția lui Guyau se relevă clar tendința de depășire atît a naturalismului, cît și a idealismului, într-o optică socială cuprinzătoare.*

Cu acest prilej trebuie să precizăm că o tendință clar marcată de a sublinia rolul social al artei și al artistului a fost statuată, după cum știm, în gîndirea lui Marx. Acest moment important, prin consecințele lui ulterioare și prin ecourile produse în secolul XX, a fost omis, datorită unei vădite neînțelegeri de factură tradițională, a fondului problemei.

În continuare, este exact descrisă orientarea estetică, contrarie, într-un anumit înțeles, perspectivei sociologice absolute sau radicale în artă. Orientarea a fost denumită prin expresia de „artă pentru artă". Curentul fusese ilustrat de Flaubert, Gautier, Goncourt și Baudelaire. El țintise la abilitatea tezei izolării și a purității în artă. Într-un anume sens, această direcție de gîndire estetică era justificată în epocă, din cauza prea marilor exagerări naturaliste și sociologice în creațiile din acel timp. Cu simțul lor critic extrem de ascuțit, autorii Istoriei esteticii *sesizează însă că tendința „puristă" în artă va duce, pînă la urmă, la înălțarea unui nou idol; acela al răcelii „unei imagini obiective". Și astfel, o asemenea artă, care a fost promovată de curentul purității expresiei, va deveni, în mod necesar, pentru autorii tratatului, un fel de îmbinare ciudată între rațional și irațional în cîmpul creației estetice.*

Însăși melancolia lui Poe, văzută de autori ca un „efect calculat" al imaginației, este considerată a fi un exemplu tipic de exprimare a unui conținut complet irațional într-o formă cu totul rațională (a se vedea principiul romantic de bază al lui Novalis). În această ordine de idei se face și o referire pozitivă la pătrunzătoarea concepție antipuristă a lui Tolstoi.

Cum era și normal, în capitolul următor sînt examinate destul de rapid teoriile lui Theodor Vischer, Weisse, Lotze, Eduard von Hartmann, Herbart, Zeising, Unger și Zimmermann. Neașteptat de profund și de original e modul în care se analizează doctrina estetică a lui Nietzsche. Spunem că e neașteptat acest mod de tratare a problemei deoarece viziunea lui Nietzsche nu pare să facă parte, la prima vedere, din categoria acelor doctrine estetice care sînt, întrutotul, pe placul autorilor. Dar aici este posibilă o explicație. Autorii subliniază, ei înșiși, cauza atașamentului lor, în momentul în care remarcă, pe bună dreptate, că Nietzsche a repudiat atît „cultul originalității, ca valoare în sine, cît și idealul romantic al creației spontane și necontrolate". Prin urmare, filonul clasic (și deci categoric neromantic) din gîndirea lui Nietzsche este apropiat vederilor autorilor. Am văzut că ei înșiși au dovedit o înțelegere mult mai puțin aprofundată a doctrinelor romantice în capitolele anterioare. Și totuși, starea de exaltare, susținută de Nietzsche, stare ce e în măsură să ne ridice deasupra evaluării sobre și raționale a realității date, se situează dincolo de acest filon clasic. Este clar însă că Nietzsche nutrește predilecții bine conturate tocmai pentru „evaluarea sobră și rațională" a lumii reale. În funcție de această preferință de bază, pe care autorii o pun magistral în lumină, ei acceptă și antinomia funciară a gîndirii lui Nietzsche. Intră în discuție deci termenii corelativi: raționalitate sobră și exaltare. Această stare antinomică este definită de autori în chip paradoxal, așa cum paradoxală este, în fond, întreaga gîndire torturată a lui Nietzsche. Este vorba de un Nietzsche adevărat; un Nietzsche complet nemulțumit de lumea mic burgheză din jurul lui, care îi pare ostilă. Teza paradoxală de care am amintit subzistă din ideea recursului la „transcendența imanentă". Transcendența se instaurează și se așează deci în cuprinsul experienței umane. Orice transcendent absolut sau orice dumnezeu (un dumnezeu care „e mort" pentru Nietzsche) este exclus astfel din accepția autorului Naşterii tragediei. *Pe această structură se clădește, în ultimă instanță, întreaga concepție apolinică a lui Nietzsche.*

În capitolul XVIII, Gilbert și Kuhn se preocupă de problemele esteticii în era științei (referirea se face la cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea). Despre această perioadă a fost vorba, în alți termeni, și în capitolul anterior. De această dată sînt luate în considerare, mai întîi, teoriile lui Grant Allen, Wundt și Max Dessoir; apoi este cercetată, cu un remarcabil simț al nuanțelor, prima doctrină experimentală, cu adevărat convingătoare, din istoria esteticii. Este vorba de teoria lui Fechner. Totodată, se aruncă o lumină sugestivă asupra gîndirii psihologice a lui Hermann Helmholtz. Pe baza formulărilor psihologice contemporane lui și, în special, pe temeiul principiului „asociației" (v. și Hartley), Fechner concepe experiența estetică ca un complex de „elemente" sau ca un cîmp total, înlăuntrul căruia domină o formă unică. Modul de combinare a elementelor constituie un subiect de investigație estetică. Toate elementele se grupează în două

componente ale stării estetice: expresia şi semnificaţia. Unirea acestor factori constitutivi ai experienţei se realizează prin intermediul „principiului asociaţiei".

Trecînd la analiza importantei doctrine a Einfühlung-*ului, era de aşteptat ca autorii să nu mai dovedească aceeaşi înţelegere profundă a situaţiei, ca în cazul cercetării tezelor experimentale ale lui Fechner. Gilbert şi Kuhn descoperă ei înşişi, pe drept cuvînt, germenii stării de* Einfühlung *în romantism şi, mai cu seamă, în reveriile lui Novalis. Structura romantică a stării de transpunere în obiect sau a stării de obiectivare sensibilă este străină spiritului autorilor. De aceea, ei privesc cu rezervă întreaga problemă. Este adevărat că doctrina* Einfühlung-*ului este „aproape în întregime preocupată de însemnătatea expresiei estetice pe care Fechner n-o recunoaşte total". Făcînd însă din expresie o problemă centrală a esteticii, doctrinarii stării de obiectivare sensibilă transformă implicit eul într-un modelator estetic al lumii lucrurilor. Într-un obiect oarecare, este „insuflată" deci o „stare emoţională"; rezultă că această stare este în măsură „să pătrundă" şi „să modeleze" obiectul după chipul şi asemănarea Eului. Prin acest „împrumut acordat lucrului exterior", împrumut ce reprezintă un act de umanizare a lumii — eul îşi întîlneşte propria sa manifestare, fără a o recunoaşte însă în mod necondiţionat. Dăm, prin urmare, de „lucruri care ne vorbesc în limbajul familiar nouă". Iar arta ar fi, în acest context, „persistenţa iluziei într-o lume deziluzionată". Oricare ar fi rezervele noastre, teza merită o atenţie specială. Aceasta cu atît mai mult cu cît, principalele tendinţe estetice din lumea occidentală vor să pledeze astăzi — tocmai în opoziţie cu tema* Einfühlung-*ului — pentru o artă lipsită de orice iluzionare. În consecinţă riguroasa doctrină a lui Lipps, teoria lui Volkelt, vederile lui Robert Vischer şi concepţiile lui Lotze şi Siebeck trebuie cercetate cu străduinţă.*

Mult mai exact se desfăşoară examenul critic în cazul abordării teoriilor estetice evoluţioniste (Darwin, Grant Allen, Spencer). Interesant este, mai cu seamă, felul de a privi concepţiile legate de „teoria jocului" (Spencer, care „împrumută ideea de la Schiller", Bain, James Sully, Guyau, Séailles, Basch, Karl Groos, Riemann şi Konrad Lange).

Desigur, sugestivă apare şi figura lui Franz von Rumohr care „repudiază atît clasicismul lui Winckelmann, cît şi romantismul lui Wackenroder". Ni se prezintă apoi ideile centrale ale doctrinelor lui Gottfried Semper, Hanslick, Fiedler şi, cu deosebire, ni se arată importanţa lucrărilor, de teorie a artei, mai degrabă, decît de estetică, ale lui Hildebrand şi Wölfflin. Alois Riegl este considerat, pe bună dreptate, ca fiind teoreticianul istorist şi anticlasic al artei. El îşi fundează, în acest sens, concepţia în opoziţie cu doctrina „clasicizantă" a lui Wölfflin. Toţi aceştia din urmă, deşi figuri remarcabile, cum ar fi cazul lui Wölfflin şi Riegl, sînt însă, aşa cum am arătat, mai mult teoreticieni ai diferitelor arte decît esteticieni capabili de mari sinteze. Şi totuşi, autorii dezvăluie, în mod exact, prezenţa în

epocă și a două personalități în stare de a realiza asemenea sinteze. Este vorba de neohegelienii Bosanquet și Dilthey.

În sfîrșit, ultimul capitol al cărții este dedicat expunerii sumare a doctrinelor estetice din secolul nostru. Autorii încep cu reprezentarea riguroasă a concepției lui Croce. Sînt amintiți apoi Collingwood și George Santayana.

Extrem de nuanțat ne apare examenul în legătură cu influențele exercitate de remarcabila operă teoretică a lui Ernst Cassirer. Cu prilejul cercetării problemei simbolurilor în creația lui Cassirer și odată cu descrierea rolului jucat de școala de la Warburg, condusă de Cassirer, în cultura occidentală, autorii se ocupă și de lucrările de teoria artei ale lui Erwin Panofsky și de ideile expuse de Susanne Langer.

Se trece apoi, așa cum era și firesc, la studierea tendințelor de interpretare semantică a simbolurilor. În acest sens sînt amintiți, în primul rînd, teoreticienii semanticii propriu-zise: Ogden, Richards și Empson. Din păcate, lipsesc din această sumară analiză, sau sînt doar menționați în treacăt, cei mai importanți doctrinari probabili ai semioticii și anume: Peirce și Charles Morris. Se face abstracție de aceștia în secolul XX, așa cum s-a făcut abstracție, în secolul XIX, de esența gîndirii părintelui spiritual al semioticii, adică de tezele lui Bernard Bolzano.

Între teoreticienii „independenți" ai semanticii sînt citați Prall, Ducasse și Church. Ni se arată în mod destul de exact, că cercetătorii care au făcut studii cu un caracter matematic, studii ce au influențat gîndirea estetică actuală, sînt Jay Hambridge, George Birkhoff și Matila Ghyka. Aici lipsește nemotivat numele lui Oskar Becker. Gîndirea acestuia exercită și astăzi o înrîurire demnă de toată atenția asupra teoriilor, de natură galileică, contemporane.

În categoria lucrărilor care vădesc preocupare pentru simboluri în perspectiva psihanalizei, tratatul consemnează „teoria arhetipală" elaborată de Maud Bodkin. Această teorie s-a fundat, în întregime, pe baza ideilor centrale, privind teza „inconștientului colectiv", ale lui Jung. Se enunță de asemeni doctrina „emoțională" a lui Milton Nahm, care se bizuie pe ideea prezenței a două planuri în actul de creație estetică: nivelul străvechi al deprinderilor originare și faza emoțională specifică artistului.

Un alt mod de abordare a problemei cassiriene a simbolurilor este acela care se poate descoperi în operele lui Mantaine, Sayers și Ananda Coomaraswamy.

Explorări strict psihologice și nepsihanalitice, în cîmpul simbolurilor, realizează, într-adevăr, Müller-Freienfels și Samuel Alexander.

Importantul curent al psihologiei gestaltiste, *care a jucat un rol precumpănitor în estetica contemporană, este prezentat destul de rapid. Sînt citate numele lui Wertheimer, Köhler, Koffka și Arnheim. Dar nu aflăm nimic despre contribuția lui Ehrenfels la dezvoltarea întregului program teoretic al curentului. Se pune totuși clar în relief ideea gestaltistă că ne place forma, întrucît însăși natura*

aspiră către configurații de forme. Omul urmează deci exemplul naturii și „preferă formele economice și lesne de construit". Iar „tiparul" este cel mai bun produs, pe care l-au îngăduit circumstanțele. Aceste „tipare" sînt legate însă de anumite totalități. Evident, totalitățile sînt singurele stări reale „care au succes" în cadrul evoluției și nu punctele izolate.

Deși sumar înfățișate, preocupările psihologice pentru tipologii artistice devin, pentru noi, concludente. Intră aici în discuție accepția lui Dilthey în legătură cu tipologiile artistice, concepția lui Spranger și elocventa teorie a lui Carl Jung. Din teoria lui Jung se dezvoltă ulterior tezele tipologice ale lui Evans și Read. Desigur, pare lipsită de înțeles neprezentarea operei lui Wilhelm Worringer într-un asemenea context.

În ordinea doctrinelor contemporane care se arată a fi atrase de chestiunile implicațiilor sociale ale artei se vorbește numai despre vederile lui Read, Whitehead, Mumford, Hudmut, școala Bauhaus (cu Gropius și Moholy-Nagy în primul rînd), Dewey și Lalo. În sfîrșit aspirația către noi sinteze este marcată numai prin amintirea concepțiilor lui Max Dessoir și Santayana. Nu se pomenește, în acest sens, nimic despre Husserl, despre Nicolai Hartmann, Max Scheler și Heidegger. Aceasta nici măcar în ediția revăzută și adăugită din anul 1953. O părere exactă despre ideile estetice ale secolului XX nu se poate face, dacă importantele doctrine ale lui Hartmann și Heidegger nu ne sînt cunoscute în chip suficient. Același lucru se poate spune și despre teoriile lui Sartre, Merleau-Ponty, Ingarden, Geiger și Dufrenne. Deși nu au același rang de importanță cu tezele fenomenologice originare, și lucrările celei de „a doua serii" de doctrinari din familia gîndirii fenomenologice au rostul și sensul lor în epocă. În această ordine de idei ar fi necesar să cunoaștem, mai întîi, distincția dar și unitatea dintre obiectul real situat în natură și obiectul perceput, situat în trăit. Interesează, totodată, definiția „obiectului intențional". Acesta ia naștere prin aplicarea „reducției fenomenologice" la nivelul percepției. Reducția suspendă însă numai provizoriu starea naturală și perceptivă și transformă, în acest mod, obiectul real în obiect intențional. În această clipă, instalați fiind fenomenologic, putem contempla, potrivit convingerilor lui Husserl, adevărata esență a lucrurilor. Mai exact spus se contemplă însăși conștiința, care vizează esența lucrurilor. Este de dorit să cunoaștem, de asemeni, teza lui Hartmann cu privire la judecata de valoare și considerațiile acestuia despre deosebirea dintre conștiința logică și conștiința estetică. Referitor la gîndirea lui Heidegger, apare obligatorie constatarea că sîntem chemați de a ști care e diferența, în optica părintelui modern al existențialismului, între starea virtuală de adevăr — stare ce nutrește numai „tendința către operă" — și condiția de frumos, care confirmă adevărul și fundează existența acestuia.

Desigur, nu se poate cere de la autori să fi înregistrat estetica informațională contemporană. Operele lui Bense, Helmar Frank și Moles s-au constituit și

s-au formulat cu mult după apariția ediției inițiale a cărții. Scăpările reale se află în altă parte și anume în punctele pe care am încercat să le subliniem.

Dincolo de această observație și independent de lipsurile inerente pe care o asemenea lucrare de mari proporții le conține, aproape prin definiție, sîntem obligați de a releva, și încă, cu stăruință, valoarea neobișnuită, într-un anumit sens, a unei cărți cum este Istoria esteticii.

Prin întreaga lui substanță, tratatul se impune ca o carte de referință fundamentală pentru problemele generale ale esteticii. Autorii — care dovedesc a fi pătrunși de un deosebit spirit al probității științifice — au beneficiat și de o informație clasică excelentă. În mod suplimentar ei au demonstrat în tratarea acestei vaste lucrări calități analitice cu totul remarcabile. Aceste observații capătă o semnificație și mai adîncă, dacă ne gîndim, cu atenție, la altceva. Persistă un substrat secret, ce stă ascuns în spatele întregului text. Acest substrat mai profund și mai puțin evident, la prima lectură, rezidă din încrederea autorilor în puterea gîndirii estetice. Un fel de tehnică hermeneutică a căutării adevărului i-a călăuzit parcă, fără încetare, pe autori în abordarea marilor probleme. Și, chiar atunci cînd tăria demersului lor teoretic a fost depășită de existența atîtor dificultăți, această tehnică nu și-a pierdut sensul. De aceea autorii se dovedesc a fi, pînă la urmă, mai mult decît riguroși oameni de știință. Ei ni se dezvăluie, în fond, ca niște slujitori dezinteresați ai purității spiritului. Datorită acestor motive cartea se arată a fi un instrument deosebit de valoros pentru orice cercetător în sfera complicată a judecății estetice. În plus, trebuie să semnalăm faptul că varianta românească a tratatului se impune și prin stilul corect și elegant în care traducătorul a transpus forma originală.

Toate acestea indică prezenta unei noi și importante lucrări în bibliografia românească de specialitate, o carte ce merită toată atenția noastră.

TITUS MOCANU

„Meditația estetică... a fost cu adevărat vitală ori de cîte ori a fost cu adevărat istorică.“

BOSANQUET

PREFAȚA AUTORILOR

Cartea de față e destinată atît studenților în arte cît și tuturor celorlalte minți curioase mînate de o dorință mai mult decît obișnuită de a cunoaște înțelesul termenilor estetici. Cele scrise aici se bazează nu pe definiții absolute ale acestor termeni, nici pe vreun sistem filosofic prestabilit, ci pe o teorie a căii optime de satisfacere a acestei dorințe. Cine se poate duce la izvor nu-și va lua apă de băut din ulcioare, spunea Leonardo da Vinci. Cartea de față aspiră oarecum să-i călăuzească la izvoare pe cei stăpîniți de o curiozitate mai mult decît obișnuită. Dar în filosofie, izvoarele nu sînt situate precis, așa cum ar putea da de înțeles analogia, pe vreo hartă a curentelor și centrelor de cultură. Dacă ar fi, s-ar fi putut întocmi o antologie a surselor și misiunea ar fi fost astfel îndeplinită. Citind cele spuse de Heraclit despre poeți, de Toma din Aquino despre frumos și de Helmholtz despre muzică poți face, desigur, cîțiva pași mai departe pe calea înțelegerii. Dar faptul de a afla ce au gîndit unul sau oricît de mulți oameni în probleme de estetică nu va potoli de la sine setea filosofică. Spre a deveni un adevăr liniștitor, concluziile lent dezvoltate ale gînditorilor lumii trebuie neapărat transfuzate în sistemul circulator intelectual al investigatorului. Și tot nu e de ajuns. Simpla transfuzie de sînge vital de la spiritele superioare în mințile receptive nu înseamnă încă adevăr. Cu toate că situația e prea statică, prea mecanică, ori de cîte ori mintea investigatorului e pur și simplu expusă unei serii de enunțuri clasice, în simpla circulație a unui sistem de idei se produce un schimb mult prea inefabil, fluxul și refluxul undei vehiculate între sursă și căutător. Ca să se înregistreze un progres veritabil în comprehensiunea termenilor estetici, e obligatoriu ca în prealabil să aibă loc o radicală transsubstanțiere a situației date într-un element mental comun tuturor factorilor participanți.

O interpretare a acestei transsubstanțieri radicale ar putea constitui un început de clarificare a naturii cărții de față pentru oricine e dornic s-o știe. Autorii ei, ca și cititorii pe care i-au avut în vedere, s-au simțit stăpîniți de o dorință mai mult decît obișnuită de a ști ce înseamnă arta și frumosul. I-au cercetat, așadar, pe mulți dintre cei care, de-a lungul veacurilor trecute,

meditaseră asupra acestor termeni, vrînd să afle ce anume idei revelatoare izbutiseră să dezvolte. Răspunsurile erau recepționate de minți ce reluau întrebările, din cauză că erau deja echipate într-o oarecare măsură. După mii de ani de opinii acumulate asupra naturii artei și frumosului, mintea unui investigator de azi, oricît ar rîvni-o, nu poate fi o încăpere goală. Oricît de fermă ar fi intenția de a purifica mintea de orice preconcepții obstructive, mîndria și ponderea a douăzeci și cinci de veacuri de controversă și reflecție se vor activa în fiecare dintre noi și vor lua poziție. Chiar dînd ascultare anticilor, omul modern tot se va simți îmboldit să spună împreună cu umanistul Giovanni Pico della Mirandola și deschizătorul de drumuri Bacon: noi sîntem adevărații bătrîni ai lumii, înălțați pe umerii celor de dinaintea noastră. Atunci de ce să ne potrivim punct cu punct concepțiile după cele ale tinerilor inexperimentați pe care i-a cunoscut istoria lumii?

Dialogul dintre autori și surse n-a întîrziat să devină tot mai subtil și mai complicat. Cu timpul, primul dialog părea să fie înlocuit de un al doilea, iar în acesta, interlocutorii și pozițiile respective erau mai puțin răspicat definite. În plus, noul dialog vădea o tendință fascinantă, dar totodată derutantă, de a se suspenda într-o sferă mediană la jumătate de drum între documentele istorice și autori. Iar întrebările și răspunsurile, revendicările și ripostele, schimbate între cei doi interlocutori principali, duceau ocazional, dar din ce în ce mai frecvent, la un dialog între giganții înșiși. Autorii istoriei de față și-au reluat de aceea postura de ascultători. În loc de a replica, ei și-au imaginat că aud ceva și anume că aud nu atît schimburi directe de întrebări și răspunsuri între membrii tradiției, cît o discuție strînsă angajată chiar între sursele venerabile, care-și justificau diferitele erori, își explicau pe larg conotația termenilor și definițiilor și încercau din aproape în aproape să configureze o structură intelectuală din ceea ce debutase ca simplă dispută — tot acest proces filosofic petrecîndu-se nu undeva în exterior, ci mai degrabă în însuși cugetul autorilor sau, dacă nu erau chiar adăpostite de el, avînd atunci loc pe o fragilă platformă spirituală, proiectată eteric de mintea autorilor în direcția interlocutorilor lor istorici.

De pildă, încă de la primele începuturi ale îndeletnicirii lor, autorii au ascultat cuvintele lui Platon și Aristotel despre arta retoricii. Platon a spus cel dintîi: retorica nu e o artă, ci o dexteritate. Aristotel s-a opus: retorica e o artă, iar eu sînt în măsură să-i pun în evidență metoda și părțile constitutive, ceea ce voi și face. După care Platon s-a apărat: și eu însumi m-am ocupat de structura discursurilor bune în *Fedru*, dar în *Gorgias* am arătat celălalt mod de confecționare a discursurilor, trecut de tine cu vederea. Și, cum pentru autorii care ascultau, materia dialogului a început să se densifice, antagonismul celor două figuri istorice, Platon și Aristotel, a început să dis-

pară, substanța intelectuală ireconciliabilă a fiecărui oponent a început să fuzioneze, prin accente și stadii convergente, într-o dezvoltare unică, iar viața istoriei, realitate superioară oricărui ins sau oricărui document, a prins să antreneze în curgerea ei pe toți cei prezenți: Platon, Aristotel, ca și pe autorii investigației, transformîndu-i în funcții și organe ale spiritului ei nutritiv. Alt exemplu: ca sursă izolată, Sf.Augustin le-a spus autorilor curioși ai cărții de față, animați de pasiunea de a ști ce înseamnă arta și frumosul: numărul, greutatea și măsura sînt frumoase, ca dispoziții ale viului Dumnezeu care e părintele frumosului. Și tot ca sursă izolată, William Blake le-a spus: „Dați la iveală numărul, greutatea și măsura într-un an de moarte". În acest caz, autorii erau nevoiți să interpreteze contradicția nu ca în cazul lui Platon și Aristotel, explorînd mai aprofundat scrierile maestrului și ale elevului, ci pătrunzînd simpatetic în duhul determinant al unor epoci teribil de distanțate una de alta. În spatele lui Augustin stătea un pitagorism decăzut, dar botezat și renăscut de creștinism. În spatele lui William Blake stătea o sațietate de științele matematice, o sete de exuberanță și o energie debordantă. S-a impus astfel necesitatea de a corela în permanență contextul interpretativ cu materialul documentar spre a se releva sensul concepțiilor despre artă și frumos avansate de gînditorii diferitelor perioade. Abstracțiile estetice promovate de mișcarea idealistă germană de la începutul secolului al XIX-lea au devenit ceva mai puțin repulsiv abstracte, au îmbrăcat o aparență hotărît mai îmbietoare în clipa cînd aceiași termeni abstracți — absolut, unitate, sinteză — au fost identificați și în inofensiva literatură epistolară amoroasă a vremii. Emanații sentimentale au făcut cu putință îndrăgirea unităților metafizice superioare!

Ce înseamnă atunci arta și frumosul? Acceptînd disciplina istoriei, autori se văd siliți să spună: înțelesul lor nu stă în cuprinsul unei propoziții sau al alteia, ci este acea semnificație plenară distilată în decursul neîntreruptului proces al tuturor încercărilor de definire. Cine ar putea spune azi unde sălășluiește frumusețea? Nu în Atena, nici în Strasbourg, ci pretutindeni unde a existat o contraparte obiectivă a unei simțiri estetice autentice. Semnificația artei și semnificația frumosului sînt cuprinse la fel în dialectica multiplicității globale a sistemelor și stilurilor filosofice.

MULȚUMIRI

Autorii țin să-și exprime gratitudinea pentru ajutorul primit pe diferite căi. Graham Kenan Fellowship in Philosophy, sub directoratul profesorului Horace Williams de la Universitatea statului Carolina de Nord a făcut cu putință primii ani de studii care au dus la cartea de față, acordîndu-ne ajutor și pe parcursul ultimului an. Consiliul pentru cercetare științifică de pe lîngă

Universitatea Duke ne-a acordat asistenţă în acelaşi scop timp de cinci ani. Dr. Clara W. Crane ne-a adus un nepreţuit serviciu prin căutarea şi consemnarea datelor din multe surse. Profesorul Clarence Thorpe de la Universitatea statului Michigan le-a acordat autorilor privilegiul de a cerceta un manuscris asupra esteticii lui Hobbes; profesorul George A. Morgan de la Universitatea Duke, un manuscris despre Nietzsche. Profesorii George F. Thomas şi Stephen A. Emery de la Universitatea statului Carolina de Nord au citit şi au făcut sugestii utile cu privire la unele părţi ale manuscrisului cărţii de faţă. Autorii doresc de asemenea să consemneze deosebita generozitate a dr. Marion Crane Carroll şi dr. Edgar Wind de la Warburg Institute. D. Arthur Dowling şi-a adus contribuţia la nenumărate amănunte. Revistei *The Philosophical Review* i se aduc mulţumiri pentru îngăduinţa de a folosi aproape şapte pagini din articolul d-nei Gilbert intitulat *Aesthetic Imitation and Imitators in Aristotle* din noiembrie 1936.

D-na Gilbert a început lucrul la această carte cu cîţiva ani înainte ca d. Kuhn să-i devină colaborator. D-na Gilbert îşi asumă în ansamblu răspunderea pentru capitolele II-XII, cu excepţia celei de-a doua jumătăţi a capitolelor X şi XI; de asemenea pentru capitolul XIII şi cea de-a doua jumătate a capitolului XIV. Restul sînt în cea mai mare parte opera d-lui Kuhn. Dar fiecare autor şi-a adus însemnate contribuţii şi la partea celuilalt.

Scurtele recomandări de lectură de la finele capitolelor nu sînt oferite ca bibliografii, ci ca un prim ajutor pentru cei ce folosesc această carte şi au nevoie şi de alte genuri de informare generală asupra perioadelor şi autorilor comentaţi. În aceste liste suplimentare nu se indică nici o ediţie standard din opera autorilor individuali importanţi, întrucît notele constau în mare măsură din referiri la asemenea titluri. În măsura posibilului, listele se mărginesc să cuprindă numai lucrări în limba engleză.

Noiembrie 1939

K.E.G.
H.K.

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A II-A

Pentru cea de-a doua ediție a cărții de față, d-na Gilbert a redactat un nou capitol final, înlocuindu-l în întregime pe cel din ediția precedentă; d. Kuhn nu este răspunzător de actuala formă a lucrării. Îndreptări și revizuiri mărunte au fost operate în tot textul. D-na Gilbert e profund îndatorată față de dr. Freda L. Townsend și dr. Rosa Lee Walston pentru ajutorul neobosit și plin de solicitudine pe care i l-au dat la pregătirea acestei ediții.

I

ÎNCEPUTURILE

ATACURILE ÎMPOTRIVA POEZIEI PREFIGUREAZA DISCUȚIILE ULTERIOARE.

Următoarele trei citate din Xenofan și Heraclit arată lămurit situația intelectuală din care își trage obîrșia estetica:

„Homer și Hesiod le-au atribuit zeilor tot ceea ce pentru oameni e păcat și rușine: furtul, adulterul și înșelăciunea reciprocă."[1]

„Poetul greșește cînd spune: «De-ar pieri această vrajbă din rîndul zeilor și-al oamenilor». Căci n-ar putea exista armonie fără sus și jos, nici animale fără opoziția dintre femeiesc și bărbătesc."[2]

„Învățătorul mai tuturor oamenilor este Hesiod. E cel mai înțelept, socotesc ei — tocmai el care nu știe ce sînt ziua și noaptea. Sînt una."[3]

Aceste enunțuri, care se numără printre cele mai timpurii referiri la artă în filosofia lumii occidentale, dau de înțeles că estetica s-a născut mai curînd dintr-o ceartă decît dintr-un act intelectual pur. Cînd Platon, de la înălțimea speculației grecești din secolul al IV-lea î.e.n., se referă la „vechea dezbinare dintre arta poetică și filosofie"[4] — dispută la care el însuși s-a simțit dator să ia parte chiar în vremea sa —, el vorbește de fapt despre un conflict real dintre două grupuri de greci în veacurile al VI-lea și al V-lea î.e.n. Poeții și filosofii au pretins fiecare pentru sine proprietatea exclusivă asupra izvorului înțelepciunii. Devotamentul față de înțelepciune și adevăr a fost dintotdeauna sensul filosofiei, dar în perioada la care se referă Platon, acesta era și sensul poeziei. Căci marile poeme epice grecești ofereau mai mult decît simpla desfătare estetică, iar farmecul pe care-l exercitau era mai mult decît muzical. Ele au jucat în viața grecească un rol comparabil cu cel al *Bibliei* în era creștină. Miturile care constituiau materia lor primă au educat și totodată au format spiritul popular. Tocmai împotriva acestei îmbinări de mit și poezie, reprezentînd întruparea unei străvechi și venerabile viziuni asupra vieții și interpretării naturii lucrurilor, au trebuit să-și susțină tezele filosofii iluminismului

[1] Xenofanes. Cf. Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. a V-a, 21 B, 11.

[2] Heraclit. Cf. Diels, 22A, 22. Cităm într-o formă ușor modificată, redînd relatarea indirectă a lui Aristotel („Heraclit îl învinuiește pe poet...") ca o afirmație directă a lui Heraclit.

[3] Heraclit. Cf. Diels, 22 B, 27.

[4] Statul, 607b. (Vezi *Arte poetice. Antichitatea*, București, Univers, 1970, p. 137 — N. t.)

grecesc, cosmologii şi sofiştii. Arta poetică s-a ivit astfel în orizontul filosofiei nu ca un subiect de investigaţie, ci ca un rival.

Pe lîngă interesul legat de caracterul lor incipient, observaţiile polemice ale lui Heraclit mai sus citate sînt importante şi ca prefigurări ale unui antagonism care, sub diferite forme, avea să dăinuie veacuri de-a rîndul. Încă n-a venit timpul cînd să existe poeţi care să nu se simtă îndemnaţi a profetiza sau care să nu aibă vocaţie de înţelepţi. În 1821, Shelley scria că poetul întruneşte funcţiile de poet şi legislator, iar lupta dintre poet şi filosof la Nietzsche e şi mai aproape de zilele noastre. Cîtă vreme atît poeţii cît şi filosofii se vor strădui să furnizeze o interpretare adevărată a vieţii ca totalitate, vor continua să rămînă în viaţă şi forţele active care au zămislit disputa iniţială. Astfel, iritarea filosofilor timpurii împotriva marilor poeţi ai poporului lor ar putea avea o semnificaţie mai adîncă decît aceea de simplu semn însoţitor al durerilor facerii în care se iveşte o nouă formă de activitate intelectuală. Fie că poeţii sînt acuzaţi de către filosofi de înţelepciune simulată ori de ignoranţă evidentă, fie că — aşa cum s-a întîmplat deseori în istoria esteticii — sînt lăudaţi pentru că înveşmîntează în cele mai potrivite imagini adevărul divin, în ambele cazuri revendicarea comună a capacităţii de a dezvălui ce este cu adevărat viaţa ascunde în sine un motiv de gelozie şi recriminare mutuală. E prin urmare lesne de înţeles de ce a insinuat Protagoras că Homer şi Orfeu au fost poate în realitate sofişti care-şi ascundeau adevărata îndeletnicire de teama persecuţiilor vindicative. Iar pe de altă parte, dînd să se înţeleagă că marele Homer a fost un sofist deghizat, Protagoras putea împrumuta ceva din fascinaţia exercitată de numele poetului pentru a-şi ameliora întrucîtva reputaţia echivocă de sofist[5].

Dar această primă ciocnire dintre poeţi şi filosofi în competiţia lor pentru titlul şi faima de înţelepţi şi învăţători nu are încă un caracter estetic. Estetica propriu-zisă începe să prindă formă în ochii noştri abia cînd ne îndreptăm atenţia asupra întregului corp al reflecţiei filosofice din această perioadă. Locul şi trăsăturile esenţiale ale primelor meditaţii asupra naturii artei şi frumosului erau determinate de orientarea generală a filosofiei arhaice. În aceste condiţii, estetica a participat la cele trei îndrumări filosofice majore din zorii speculaţiei greceşti: (1) cosmologia sau teoria structurii universului; (2) psihologia; şi (3) activitatea umană intenţională *(tehnê)*. În cadrul acestor sfere mai largi, estetica născîndă, mai limitată, a dezvoltat o metafizică a frumosului, o doctrină a reacţiei sufletului la fenomenele frumoase şi o teorie a procesului de creare a obiectelor frumoase.

Ce implica noţiunea de „Lume" creată de cosmologii primitivi? Două lucruri. Întîi, o ordine atotcuprinzătoare; în al doilea rînd, un punct de vedere

---

[5] Platon, *Protagoras*, 316d.

şi-o atitudine specială din partea gînditorului faţă de această ordine. Cosmologul a început prin a căuta un principiu unic care să înmănuncheze, în cîmpul contemplaţiei sale, toate obiectele posibile şi să le explice ca pe nişte expresii corelative ale unei legi fundamentale. Obiectele astfel supuse minţii ordonatoare puteau fi superioare sau inferioare, demne sau umile: corpuri cereşti rotindu-se pe orbitele lor sau porcul „bălăcindu-se în noroi", întrucît această din urmă situaţie exemplifică legea tot mai universală a amestecului contrariilor, precum purul şi impurul[6]. O altă pildă umilă e înecarea de către suflet a focului său nativ în umedul vinului[7]. Ea ilustrează legea generală a degradării elementelor în momentul trecerii lor dintr-un plan superior într-altul inferior. Căci gîndirea cosmologilor nu a pierdut niciodată din vedere sistemul total. Coerenţa tuturor lucrurilor era pentru ei condiţia necesară a înseşi existenţei unei lumi. Din acest punct de vedere, natura umană cu legile şi idealurile ei morale se afla într-un raport de continuitate cu comportarea elementelor şi creşterea plantelor. Modul în care concepţiile au fost lărgite la maximum astfel încît să îmbrăţişeze atît procedarea de factură umană cît şi procesele naturale simple reiese din noţiunea cosmologului privitoare la ritmul vital din univers. În fond, spunea el, universul este o combinaţie de opoziţii: lumină şi întuneric, cald şi rece, uscat şi umed. La un moment dat va precumpăni unul din elementele acestei combinaţii, ca după aceea, pendulul să-şi deplaseze balansul în favoarea contrariului său. Lumea trăieşte şi se mişcă în virtutea acestei alternări nesfîrşite. Mişcarea circulară stabilită de oscilaţie constituie locul de întîlnire a sfîrşitului şi începutului lumii şi astfel, fenomenul de compensaţie a elementelor devine ritmul fundamental al tuturor lucrurilor. Nu-i de mirare că forma geometrică aleasă de primii cosmologi ca să reprezinte natura universului ca totalitate a fost o sferă.

Principiile acestei doctrine a ritmului au fost deduse în mod evident din periodicitatea fundamentală care desparte ziua de noapte, divide anul în vară şi iarnă şi poate chiar unităţile mai mari, de ordinul eonului, în epoci de evoluţie şi declin succesive. Doctrina cosmologică leagă această periodicitate de bază cu ritmurile vieţii vegetale şi animale, cu creşterea, o vreme de înflorire şi alta de ofilire, cu tinereţea şi bătrîneţea, naşterea şi moartea. Într-adevăr, însăşi viaţa omenească participă la aceeaşi mărire şi decădere cu alternanţele ei de bucurie şi durere, de fericire şi nenorocire, grandoare şi mizerie[8]. Marele ritm care guvernează diferitele sfere de experienţă îl conduc pe filosof la ipoteza unui principiu suprem, o substanţă — oricum s-ar numi ea — un fel de

---

[6] Diels, 22 B, 37.

[7] *Ibid.*, 117.

[8] Cf. Werner Jaeger, *Solons Eunomie*, în *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie, Phil-histor. Klasse*, 1926.

Ființă divină, menținîndu-se în echilibru în mijlocul necontenitului flux și reflux al fenomenelor contrarii.

Cel de-al doilea element implicat în doctrina despre lume a cosmologului a fost propria lui atitudine sau unghi de vedere special. Nu numai că, în calitatea sa de filosof, a pus o distanță între sine și obiectul contemplației sale, dar și-a arogat și o poziție aristocratică în modul de tratare a datelor studiului său. Pe deplin conștient de mărginirea și instabilitatea perspectivei populare, a privit-o ca pe o componentă firească a limitelor și schimbărilor pe care le cunoaște însăși viața omului. Era conștient de faptul că pretenția sa de a cunoaște global lumea ca pe o realitate autarhică s-ar prăbuși dacă nu s-ar putea ridica deasupra experienței iluzorii și fluctuante a „maselor oarbe". În măsura în care acțiunea de subordonare a slăbiciunii omenești generale i-a reușit, el s-a considerat îndreptățit la titlul de observator al lucrurilor și descifrator al acelei naturi „căreia îi place să se ascundă"[9]. Ca atare, deși obiectiv, el nu s-a ridicat deasupra unui punct de vedere specific omenesc. Ceea ce a făcut într-adevăr a fost să atingă un nivel superior înăuntrul sferei umane, nivelul conducătorului. O reprezentare a lui Pitagora pe o monedă din Samos simbolizează această caracteristică a atitudinii filosofului. Filosoful e întruchipat arătînd cu mîna dreaptă spre un glob din fața sa și ținînd un sceptru în stînga. Cu toate că această monedă a fost bătută la mult timp după epoca lui Pitagora, ea prinde foarte sigur amestecul de forță regească și cunoaștere universală la care aspirau vechii filosofi. Imparțialitatea filosofică presupune aici nu atît indiferența unui intelect pur, cît superioritatea unui cîrmuitor și-a unui legiuitor. Postura impasibilă și severă îl oglindește mai degrabă pe judecător decît pe investigatorul intelectual[10].

ETICA VAZU- CA REZUL- T AL COSMO- GIEI.

Cosmosul antropomorfic schițat mai sus era cum nu se poate mai potrivit pentru a oferi esteticii un fundament metafizic. Căci o teorie generală a lumii, care stabilește între natură și om relații reciproce foarte strînse și care judecă lumea în lumina valorilor și actelor umane, constituie un fundal excelent pentru acea știință specifică a frumosului și artei. Explicația este că însăși teoria frumosului și artei are la rîndul ei o tendință înnăscută către același antropomorfism. Sînt numeroase exemple, atît vechi cît și noi, de transpunere a unor noțiuni cosmologice favorabile în termeni estetici sau paraestetici. De pildă, pentru Pitagora, sfera era nu numai forma universului, ci, potrivit unei sentințe pitagoreice, și cel mai frumos dintre corpurile fizice, asemenea cercului între figurile plane[11]. Frumosul, după Democrit, e obiectul rațiunii divine[12]. Deși

---

[9] Diels, 22 B, 123.

[10] Cf. reproducerea monedei pe pagina de titlu a lucrării lui Diels, vol. I.

[11] Diels, 58, C, 3 (pp. 463, 24f).

[12] *Ibid.* 68 B, 112.

cuvîntul „frumos", așa cum era întrebuințat în aceste fragmente timpurii, nu implică probabil o valoare estetică pură, divergența de semnificație nu anulează forța argumentului subiacent. Cu adevărat important e însă faptul că ori de cîte ori o doctrină estetică ulterioară a încercat să identifice sursa frumosului în univers, în sensul cel mai larg al termenului, ori de cîte ori, cu alte cuvinte, s-a încercat întemeierea unei frumuseți de ordin metafizic, tipul acesta primitiv de cosmologie putea fi sigur că avea să fie reintegrat. Ideea microcosmului, concepția că structura universului poate fi reflectată la o scară mai mică într-un fenomen distinct, s-a bucurat întodeauna de o deosebită favoare în istoria esteticii. Primul care a aplicat termenul de microcosm omului a fost Democrit (pe la 460 î.e.n.)[13]. Chiar și faimoasa doctrină a artei ca imitație a naturii e conținută în germene în aceste cosmologii timpurii, dacă luăm imitația în sensul ei generos și adevărat, nu de copiere a unor lucruri izolate, ci ca o încercare activă de a participa la o perfecțiune superioară. „Trebuie să fim buni sau să-i imităm pe cei care sînt buni", spunea Democrit[14]. O înrîurire suplimentară, determinînd aplicarea ideii de imitație la relația dintre arta omenească și natură, a exercitat-o probabil și experiența medicinei, cu exigențele ei de observare atentă a naturii și a căilor acesteia.

Încercarea istoricului esteticii de a detecta rădăcinile științei sale în vechea cosmologie seamănă cu cea a istoricului unei discipline analoge, etica. Cercetătorul eticii nu poate fi sigur că faimoasa idee a unei „vieți conforme naturii", sugerată aparent într-un fragment din Heraclit[15], avea cu adevărat încă de pe-atunci aceeași semnificație pe care o capătă în doctrinele mai tîrzii ale stoicilor. De un lucru însă poate fi sigur: doctrina stoică, oricînd ar apărea, e strîns legată cu acel tip de cosmologie al cărui izvor și model fuseseră schițate în urmă cu cîteva veacuri în Ionia. Tot așa, istoricul esteticii își poate îngădui să susțină cu certitudine doar faptul că condițiile care fac posibil un anumit tip de doctrină estetică au fost fixate în cosmologia timpurie. Vechiul cadru a devenit eficient prin *Timeu* al lui Platon — dialog care a făcut sudura între concepția arhaică pe de o parte și idealismul platonic pe de alta și care a devenit una din marile cărți de învățătură pentru filosofii medievali și moderni. Istoria esteticii demonstrează ponderea și forța tradiției cosmologice. Dacă e să dăm o justificare metafizică sensibilității omenești față de frumos, lumea trebuie neapărat interpretată ca fiind în chip firesc receptivă la exigențele emoționale ale naturii omenești. Tocmai această congruență intimă cu ființa umană constituie o trăsătură caracteristică a universului în cosmolo-

[13] *Ibid.*, 68 B, 34.
[14] *Ibid.*, 68 B, 39.
[15] *Ibid.*, 22 B, 112.

gia arhaică. Pentru aceşti gînditori, ca şi pentru artist, cosmosul e o fiinţă vie: „Toate lucrurile sînt pline de zei“[16].

COSMOS ŞI PSIHIC: IDEI INCIPIENTE DE PSIHOLOGIE A FRUMOSULUI.

Psihologia timpurie a fost complementul cosmologiei timpurii. Apropierea dintre concepţiile lor decurge imediat din trăsăturile umane atribuite pe atunci lumii ca totalitate. Sufletul omului era lesne de reduplicat într-un suflet universal de vreme ce structura însăşi a lucrurilor era făcută să graviteze în jurul funcţiilor şi necesităţilor omului. Nemuritoarea Fiinţă cosmică divină trebuie să fie însufleţită de acelaşi principiu vital care îi conferă omului creşterea, mobilitatea şi facultatea cunoaşterii. Cunoaşterea, sau percepţia, din acest punct de vedere, e posibilă din cauză că organul cunoaşterii e o abreviere a lumii înseşi. Dat fiind că „asemănătorul cunoaşte asemănătorul“, sufletul trebuie să consiste dintr-un amestec al tuturor elementelor. E drept că un alt grup de gînditori presocratici au răspîndit învăţătura potrivit căreia „contrariul cunoaşte contrariul“. Dar în ciuda contradicţiei de suprafaţă, teoriile acestea au o bază comună. Ambele privesc cunoaşterea ca pe o manifestare a interacţiunii dintre univers şi suflet. Pe această bază şi-a dezvoltat Democrit teoria sa despre inspiraţie: un suflet ales şi captivat, primind efluviile unei substanţe divine, dă naştere viziunii poetice[17].

Indiferent de adevărul sau falsitatea antropomorfismului în general, cel puţin în sfera esteticii, corespondenţa reală dintre subiect şi obiect, preconizată de filosofii timpurii ca un principiu cosmologic, poate fi nestînjenit afirmată. Aici, pentru prima oară şi fără discuţie, e revelată întreaga semnificaţie şi cuprindere a acestei ipoteze generale. N-am fi capabili să percepem şi să apreciem o statuie sau un poem dacă însuşirile emoţionale ale operei de artă n-ar corespunde unor sentimente analoge din noi înşine. Astfel, cugetătorii timpurii au prezentat o viziune despre lume care în anumite privinţe constituie un atribut necesar al viziunii artistului. Oare pionieri filosofiei occidentale au confundat experienţa cognitivă şi cea estetică? Sau nu cumva, în zorii gîndirii reflexive, au surprins o caracteristică, e adevărat, comună tuturor tipurilor de experienţă, dar mai accentuat reliefată de către activitatea „estetică“?

PITAGORISMUL — PRIM EXEMPLU DE DOCTRINĂ ESTETICĂ.

Pitagorismul oferă cel mai bun exemplu de filosofie cuprinzătoare clădită pe modelul uman. În principiul pitagoreic, „Numerele sînt elementele tuturor lucrurilor“[18], reducerea lumii la ordine şi la o afinitate cu mintea îşi atinge limita extremă. Membrii acestei şcoli au ajuns probabil la această generalizare constatînd cît de departe poate merge matematica în exprimarea naturii fenomenelor astronomice. Dar pentru ei, ca şi pentru toţi ceilalţi.

[16] Aristotel, *De Anima*, 411a, 7.
[17] A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, 1934.
[18] Aristotel, *Metafizica*, 986a, 17. (Trad. Ştefan Bezdechi, ed. Academiei, 1965.)

ceea ce se petrecea în cer trebuia căutat din nou pe pămînt. Același principiu care guverna natura trebuia neapărat descoperit și în viața omenească. În tehnicile diferitelor meșteșuguri au găsit încă o dată întrupate numărul, raportul și proporția. Numărul a pătruns astfel și mai adînc în codul lor religios. Se spune că ordinul pitagoreic și-a învățat membrii cum să-și ducă viața pios și cumpătat și cum să-și purifice sufletele ca pregătire pentru destinul nemuritor ce-i aștepta. Deși ne lipsesc documentele demne de încredere, sîntem siguri că acești frați spirituali și-au modelat ritmul preumblării lor zilnice după acele proporții armonioase despre care credeau că domnesc în cer și hotărăsc revoluțiile aștrilor.

Astfel, cu toate că diferitele curente de gîndire menționate anterior s-au îndreptat, pregătindu-i terenul, către o veritabilă filosofie a artei și frumosului, concentrarea efectivă a tuturor acestor eforturi precum și nașterea propriu-zisă a noului prunc spiritual s-au produs abia o dată cu Pitagora. Procesul de interconectare dintre teoria generală a lumii și a spiritului, pe de o parte, și artă, pe de alta, a avut loc după cum urmează. Ipoteza generală după care numărul e substanța realității își găsește cea mai la îndemînă demonstrație în muzică. Supozițiile metafizice ale acestor gînditori i-au dus astfel la investigarea naturii și relațiilor reciproce ale sunetelor muzicale și la încercarea de-a exprima aceste relații sub formă de proporții numerice. Studierea bazei matematice a muzicii s-a dezvoltat în două direcții. A dus la crearea științei acusticii de către Archytas, cel mai de seamă pitagoreic din vremea lui Platon. Archytas a recunoscut că toate sunetele muzicale sînt provocate de mișcări care se succed la anumite intervale și că sunetul pe care-l auzim e înalt sau jos în conformitate cu lungimea intervalelor. „Dacă un lucru este acordat prea sus, micșorăm întinderea, reducînd astfel vibrația și coborînd înălțimea. Rezultă că un ton e alcătuit din părți, care trebuie să fie corelate într-o proporție numerică."[19]

Cea de-a doua dezvoltare a avut o semnificație morală și cosmică. Mai vechiul grup originar de pitagoreici era mai puțin preocupat de exactitatea științifică a asertiunilor lor decît de importanța metafizică și etică a ideilor. Ei sînt cei care au creat mai larga teorie a muzicii în care intră și conceptul de „muzică a sferelor", cu toate armonicele semnificațiilor sale omenești. După doctrina lor, muzica omenească — prima în rîndul artelor care produc plăcere — este esențialmente o imitație. Modelul ei este armonia obținută printre corpurile cerești. Acestea, în revoluțiile lor extensive, sînt nu numai principalele fapte în schema naturală — adevăratul cosmos dindărătul fenomenelor superficiale ale naturii —, dar totodată și cea mai perfectă întru-

[19] F. M. Cornford, *Plato's Cosmology*, 1937, p. 322.

pare a legii matematice. Înălţimea notelor în această armonie cerească e „determinată de vitezele corpurilor cereşti, iar acestea, la rîndu-le, de distanţele dintre ele, care se află într-un raport similar cu intervalele consonante ale octavei"[20]. Cosmosul pitagoreic e un soi de cutie cu muzică divină: stelele, dispuse la distanţe armonioase una de alta, îşi urmează calea cu o iuţeală prestabilită, iar eterul, agitat de mişcarea lor, produce cea mai puternică dintre melodii. Pentru urechea omenească însă această incomparabilă cîntare e pură tăcere. Aşa cum un om născut şi trăit în regiunea de coastă încetează pînă la urmă să mai audă zgomotul neîntrerupt al valurilor care se sparg de ţărm, nici urechea noastră nu poate desluşi, din motive asemănătoare, armonia sferelor.

Ipoteza muzicii produse de stele şi planete constituie dovada existenţei unui element estetic în cosmologiile timpurii. Şi în acest caz întîlnim o doctrină paralelă a sufletului, o psihologie elementară. Pentru gînditorul pitagoreic, sufletul e o armonie sau mai curînd o acordare, bazată pe proporţia numerică. O atare interpretare a psihicului explică plăcerea deosebită pe care o găsim în muzică. Conform principiului „asemănătorul cunoaşte asemănătorul", sufletul răspunde bucuros la vibraţiile armonioase care influenţează şi pun în mişcare elementele înrudite din largul lumilor rotitoare. Acordarea sufletului poate fi comparată cu armonia corzilor unei lire. Aşa cum lira se dezacordează cînd e atinsă de o mînă nepricepută, la fel şi armonioasa dispoziţie a sufletului e sensibilă la orice tratament brutal. Dar această sensibilitate e compensată printr-o capacitate de ameliorare ca răspuns la o tratare muzicală. Căci muzica, ea însăşi imitaţie şi vehicul al melodiei divine, e în măsură să acordeze sufletul la acea eternă armonie a cărei transportare din cer pe pămînt cade în sarcina muzicianului. Şi funcţia muzicii e de a întipări în suflet marca obîrşiei lui divine.

În cadrul acestei doctrine metafizico-psihologice e lesne de observat că cerurile rotitoare, ca model de imitat, pot fi înlocuite de suflet. Iar dacă muzica poate fi privită ca o imitaţie a sufletului individual în locul celui ceresc, poate fi justificată şi întreaga diversitate de acorduri şi moduri muzicale. Ele vor corespunde, aşadar, diferitelor dispoziţii etice şi temperamente. Doctrina pitagoreică a *ethos*-ului sau a caracterului muzical deosebeşte două tipuri: acordurile aspre şi tonice, exprimînd o dispoziţie bărbătească şi războinică, şi modurile suave şi languroase, caracteristice unei firi mai potolite. Întrucît aceste acorduri au puterea de a produce în alţii starea sau atitudinea exprimată de ele, muzica ajunge a fi un nepreţuit instrument de modificare a caracterului şi de alinare a suferinţei spirituale. Cu ajutorul muzicii,

[20] J. Burnet, *Early Greek Philosophy*, ed. a 4-a, p. 306.

naturile brutale şi pătimaşe pot fi acordate la un ritm mai blînd sau apatia descurajată se poate disciplina într-o activitate plină de nerv. Toate aceste considerații au fost în întregime încorporate de estetica mai tîrzie a lui Platon[21].

CRITICA SOFISTĂ ŞI DEMOCRAȚIA GREACĂ.

Pe lîngă aceste vechi filosofii ale universului şi ale sufletului care converg şi-şi dau rodul cel mai prețios în pitagorism, mai exista şi un al treilea ansamblu de idei de mare însemnătate pentru viitorul esteticii. A treia tendință intelectuală de care vorbim a început prin a făuri o teorie a naturii producției artistice. Mulțumită sofiştilor, „meşteşugul" — exercitare a talentului îndrumat în mare măsură de practică şi tradiție — a fost înălțat la rangul de „artă" — procedeu metodic şi transmisibil prin învățămînt. Pentru a înțelege cum de au fost capabili sofiştii să efectueze această importantă inovație, se impune o scurtă considerare asupra semnificației lor generale de ordin social şi intelectual şi mai cu seamă asupra instrumentului cu care şi-au atins țelurile: oratoria.

Mişcarea sofistă, inițiată în prima jumătate a secolului al V-lea î.e.n. prin eforturile lui Protagoras, Hippias şi Gorgias, şi desăvîrşită de Socrate, a avut atît un aspect distructiv, cît şi unul constructiv. Sofiştii au atacat principalele fortărețe ale înțelepciunii arhaice, vechea schemă cuprinzătoare a structurii cosmice şi a teoriei ființei. Au atacat în acelaşi timp discriminarea socială implicată de ea între aristocratul cu discernămînt filosofic şi „masele oarbe". Protagoras propovăduia că experiența comună, accesibilă tuturor oamenilor, în toate timpurile şi locurile, e singura cunoaştere existentă, oricît ar fi ea de disprețuită de către cosmologi. Nu e cu putință, spunea el, nici o cunoaştere privitoare la ființa şi natura zeilor. Adevărul e tot ceea ce individul, „măsura a ceea ce este şi nu este", percepe şi ia drept adevărat[22]. De asemenea, nici bunătate absolută nu există. Binele e utilul; mai mult, utilul în conformitate cu opinia curentă a cetățenilor. Astfel, Protagoras a luat partea simțului comun şi a omului de pe stradă împotriva pretențiilor individului superior. O săgeată paralelă a criticii sofiste a distrus şi poziția privilegiată a ideii unei „vieți veşnice", propietate exclusivă a unui grup intelectual izolat şi situat deasupra turmei de rînd.

Astfel, opera sofiştilor a fost în strînsă legătură cu ridicarea democrației greceşti şi, prin latura sa constructivă, a înlesnit afluxul grosului populației către autoritatea politică. Cel mai adesea, sofistul însuşi provenea din clasele de jos şi-şi datora influența şi faima nu naşterii sau rangului, ci competenței şi darurilor lui înnăscute. Succesul lui depinde de protecția celor mari

[21] H. Albert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, 1899, § 2; *Die Stellung der Musik in der antiken Kultur*, în *Die Antike*, II, pp. 136 urm.
[22] Diels, 80 B, 1.

şi de aplauzele mulţimii, pe care o dirija făcînd apel la instincte rudimentare. Astfel sofistul era fratele mai mic al marilor conducători democraţi ai vremii. Nu şi-a construit o noţiune vagă de „mulţime". Îi cunoştea pe oameni din proprie experienţă şi ştia cum să-i ia, deoarece ei alcătuiau auditoriul lui.

Poziţia intelectuală a sofistului şi misiunea sa în societatea grecească i-au afectat în chip firesc alegerea cuvintelor şi modul de asamblare a frazelor. Împins de aspectele practice ale vocaţiei sale, el a contribuit mult la dezvoltarea noii arte a retoricii. Dacă doreşti nu să inculci cine ştie ce adevăr necunoscut, ci să călăuzeşti şi să convingi un mare număr de inşi, argumentele trebuie să ţi se conformeze opiniilor celor care te ascultă, iar aceste opinii trebuie astfel aranjate, încît concluziile la care ţinteşti să pară a decurge cît mai firesc din ele. Ca atare, vorbitorul, modelînd imperceptibil mintea publicului său în conformitate cu propriile-i ţeluri practice, dă ascultătorilor impresia că el nu e decît purtătorul de cuvînt al celor mai îndrăgite convingeri ale lor. Se încheie un fel de tîrg; vorbitorul cumpără coasimţămîntul auditoriului său cu preţul conformării aparente la vederile dominante. Dar numai el e conştient de trocul făcut.

RICA SO- ŞI IDEEA ARTĂ.

Rolul important jucat de sofişti în istoria esteticii se întemeiază, aşadar, pe modul în care au reformulat întreaga concepţie despre „tehnică" — adică despre producţia umană conştientă — prin influenţa exercitată de transmutaţia la care au supus însăşi meseria de orator. În preocuparea lor pentru acest proces practic, ei căutau cu toată stăruinţa şi unele principii intelectuale de bază. Dar cu toate că retorica are în comun cu celelalte arte producătoare de plăcere obiectivul delectării, prin orientarea sa către intelect ea diferă de ele în privinţa mijloacelor de procurare a delectării. Dominatorii gloatei şi-au observat efectele cuvintelor cu o precizie aproape ştiinţifică, efectele reale fiind comparate cu cele intenţionate. Şi-au adaptat mijloacele scopurilor urmărite, au inventat reguli care să fie susţinute de fapte şi, în fine, au stabilit o legătură cauzală între instrumentele artistice şi rezultatele scontate. Mai marele procent de deliberare conştientă practicată de retorică în comparaţie cu majoritatea meşteşugurilor calificate întîlnite în Atena acelor vremuri le-a permis oratorilor sofişti să substituie empirismului general un simulacru de lege şi ştiinţă. Ei au lărgit semnificaţia activităţii tehnice, incluzînd în ea aplicarea calculului şi urmărirea deliberată a scopurilor. În retorică, darul productiv e în mod normal combinat cu o tendinţă către arguţie. Faptul acesta creează încă o legătură între meşteşugul retorului şi ideea de metodă conştientă. Aşa stînd lucrurile, mai este oare de mirare că anumite reguli şi afirmaţii generale, care se aplică măcar în esenţă dacă nu într-un mod particular şi altor arte, au fost pentru prima oară descoperite în domeniul

retoricii? Să ne mai mirăm oare că retorica sofistă ne furnizează elementele unui prototip şi un prim exemplu istoric de tehnică artistică?

Într-un pasaj faimos din *Fedru,* Platon compară organizarea unui discurs cu aceea a unui corp viu[23]. Comparaţia a fost folosită mai tîrziu cu referire la alte arte şi reapare în *Poetica* lui Aristotel şi în cea a lui Horaţiu. Observaţiile pe care se întemeiau formulele familiare proveneau de la sofişti. Ei au fost cei dintîi care au reflectat la caracteristicile diferitelor tipuri de compoziţie, la raportul dintre parte şi întreg, la succesiunea corectă a temelor, la elocinţa eficientă, la regulile care trebuie respectate în cuvîntările lungi pe de-o parte, iar pe de alta în disputele alcătuite din afirmaţii concise şi replici scurte. E un lucru îndeobşte cunoscut că toate aceste observaţii şi prescripţii autorizau numeroase trucuri şi că în doctrina sofistă exista o tendinţă de a-ţi asigura un efect cu orice preţ. Dar sînt destule dovezi că asemenea abuzuri erau copleşite numericeşte de observaţiile ascuţite şi realiste care netezeau calea către o solidă teorie a artei. Sofiştii merită preţuirea pentru faptul că şi-au concentrat atenţia nu asupra obiectelor frumoase realizate, ci asupra procesului creării lor şi asupra reacţiei psihologice subsecvente. Ei au fost primii care au ridicat activitatea productivă la nivelul reflecţiei conştiente. Şi în estetică, întrebarea: Ce e frumosul? va fi mereu însoţită de cealaltă întrebare: Cum sînt create lucrurile frumoase? Căutînd soluţia celei de-a doua probleme, sofiştii au făcut operă de pionierat.

Altă modificare introdusă de sofişti în semnificaţia generală a termenului de „artă“ se referă la conexiunile ei economice şi la poziţia ocupată de ea în viaţa publică. Într-o societate care susţinea că nobila inactivitate a aristocratului binecrescut e singurul mod de viaţă demn, utilizarea abilităţii în scopul cîştigării traiului îl plasa pe „artist“, de orice fel sau grad — medic, sculptor, dulgher — în păturile inferioare. Ceea ce hotăra statutul social era împrejurarea dacă individul studia şi lucra pentru propria-i plăcere şi în vederea autodesăvîrşirii sale sau dacă îşi folosea priceperea în mod profesional şi cu scopuri economice. Dacă alegea cea de-a doua alternativă era categorisit printre oamenii de rînd şi, o dată cu toţi cei care munceau, se vedea exclus de la plăcerile nobile şi libere ale cetăţenilor privilegiaţi.

Sofiştii, în majoritatea lor parveniţi şi revoluţionari, erau siliţi să-şi apere reputaţia şi forţa de înrîurire împotriva proscrierii de care erau loviţi „banausii“, lucrătorul profesionist şi oricine îşi cîştiga pîinea. Ei călătoreau dintr-o cetate într-alta, făcînd pe profesorii de înţelepciune politică. Şi registrele de cheltuieli dovedesc că pretindeau onorarii considerabile pentru prelegerile lor publice. Acceptînd însă implicaţiile umilitoare ale condiţiei de

[23] 264 c.

muncitori pentru pîinea zilnică, ei se dovedeau capabili în același timp să asocieze această latură a noțiunii de meșteșug nu numai cu conceptul de înaltă calificare, ci și cu acela de activitate teoretic îndrumată.

RATE — SO- ȘI DUȘMAN SC AL SO- ILOR.

E totuși greu de imaginat cum ar fi putut profita filosofia de pe urma noilor idei și atitudini întrupate în mișcarea sofistă dacă n-ar fi fost ajutată de către bărbatul care poate fi privit drept cel mai mare dintre sofiști și, în același timp, drept inamicul lor firesc. Învățătura lui Socrate corespunde punct cu punct cu aceea a fraților săi sofiști[24]. Cu toate că nu se alătură criticii îndreptate împotriva cosmologiei și ontologiei timpurii, modalitatea sa de gîndire presupune rezultatele acestei opere critice. Mai mult decît oricare dintre contemporanii săi, el a neglijat toate problemele referitoare la fapte cosmologice, considerîndu-le irelevante în propria sa investigație. Pentru Socrate, omul nu mai e o ființă nevoită a studia cerul pentru a se înțelege pe sine. Atenția îi e în întregime absorbită de viața omenească așa cum apare ea în raporturile dintre oameni și revelîndu-și adevărata intenție în cuvîntul viu, utilizat în conversație și controversă ca instrument al căutării obștești a adevărului. Problema pe care se axau aceste conversații era literalmente aceeași pe care sofiștii dinaintea lui pretinseseră a o fi tratat și rezolvat: problema virtuții politice. În investigația lui, el s-a slujit, încă și mai decis decît predecesorii săi, de ideea de artă ca model general de activitate rațională. Ceea ce-l deosebește de sofiști e că Socrate a luat toate acestea în serios. Simplul fapt că cineva s-a încumetat să facă în mod absolut sincer și pe deplin conștient ceea ce sofistul tipic a făcut numai semiconștient și fără tragere de inimă, ba chiar cu o notă de frivolitate, a răsturnat întreaga poziție a gîndirii sofiste și-a avut ca rezultat idei ce par a fi în strictă contradicție cu relativismul și empirismul sofist.

Socrate, ca și oricare alt sofist, l-a găsit pe omul vremii sale privat de securitatea pe care ideea universului le-o conferise gînditorilor timpurii și care se însoțea cu moralitatea tradițională și cu datinele moștenite. Omul acesta era foarte conștient de bucuriile vieții intelectuale, înzestrat cu o receptivitate pasionată față de ideile noi, dar în același timp era o pradă facilă pentru șarlatania intelectuală. În loc să profite, ca sofiștii, de această împrejurare specifică, Socrate și-a dat seama de ocazia excepțională pe care i-o oferea. Modelul de viață tradițional își pierduse valabilitatea, iar mințile cu inteligență mai ascuțită și sensibilitate mai delicată simțeau ghimpele întrebării: Ce e de făcut? Cu acești oameni a discutat Socrate problemele sofistice tipice. A pus întrebări despre „bine“ și „virtute politică“. Dar întrebările lui Socrate erau întrebări reale. Dorea pur și simplu și foarte serios să știe (dorind ca o dată cu el s-o afle și interlocutorii săi) ce repre-

[24] Helmut Kuhn, *Sokrates. Ein Versuch über den Ursprung der Metaphysik*, Berlin, 1934.

zintă cu adevărat binele în viața personală și în cea a comunității și credea nestrămutat că această cunoaștere dobîndită va fi capabilă să călăuzească viața umană. Participanții la aceste conversații nu erau elevi care-și plăteau lecțiile, ci prieteni și concetățeni, oameni frămîntați de aceeași neliniște pe care o încerca și Socrate cu privire la rectitudinea conduitei lor. Ca și sofiștii, el a știut cum să stîrnească emoții profunde în ascultătorii săi, nu amuzîndu-i cu scamatorii retorice, nici exploatîndu-le sensibilitatea, ci făcînd apel la conștiință și indicînd dezlegarea controversată.

În conversațiile sale, Socrate s-a prevalat și de ideea artei. Dar prin aceasta n-a intenționat să-și încadreze expunerile în chip artistic cu reguli care să le poată garanta eficacitatea. Vorbind despre cizmari, dulgheri și șelari, a dorit să înfățișeze o idee suprinzător de simplă. Cizmarul pare a stăpîni arta confecționării pantofilor și această artă presupune o dublă cunoaștere: întîi, a scopului încorporat în produsul intenționat (hotărît, în cazul de față, de necesitatea specifică a încălțămintei); în al doilea rînd, a mijlocului adecvat. La fel, arta medicală cuprinde mai întîi cunoașterea sănătății, ca principal scop sau bine al ei implicit, apoi cunoașterea tratamentului medical ca mijloc de obținere a binelui. Or, dacă punem problema naturii virtuții sau dacă întrebăm: Ce este binele?, ne angajăm în descoperirea „artei regale“ de a trăi bine. Produsul unei atare arte ar fi o viață moralmente perfectă. Această artă s-ar întemeia pe cunoașterea în primul rînd a scopului suprem sau a „binelui în sine“ și, în al doilea rînd, a „acțiunilor bune“ ca mijloace care conduc la țelul propus. Socrate nu a pretins niciodată că ar fi în posesia unei asemenea arte. Dar prin viața și prin înrîurirea pe care a exercitat-o asupra prietenilor săi, a demonstrat că, în limitele slăbiciunii și ignoranței omenești, însăși năzuința cinstită de-a stăpîni o asemenea artă e o realizare. Neatribuindu-și înțelepciunea, Socrate a fundamentat filosofia în înțelesul literal al cuvîntului: ca o rîvnire la înțelepciune și ca procedeu metodic orientat spre ea. Vom întîlni din nou aceste gînduri în miezul platonismului.

NOȚIUN[EA DE] ARTĂ [LA SO]CRATE.

Socrate a stăruit asupra deosebirii dintre scop și mijloace, punînd astfel temelia analizei raționale a artei așa cum a fost ea elaborată de Platon și Aristotel. De asemenea, a tras o linie fermă de demarcație între un scop absolut ori suprem și scopurile care sînt scopuri numai în raport cu un ansamblu de acte subordonate, nefiind însă decît mijloace cînd sînt privite în sine și în raport cu locul și funcția lor în viață. Această ultimă distincție corespunde ce aceea dintre artele care se ocupă cu o funcție particulară din cadrul vieții și artele preocupate de viața omului ca totalitate. E evident că toate artele sau meșteșugurile manuale, inclusiv arta medicală (deoarece viața în sens biologic nu e totalitatea vieții) intră în prima

categorie. Realizarea ideală din cadrul celei de-a doua clase ar fi înțelepciunea; înfăptuirea aproximativă e filosofia. Filosoful, stabilindu-și ca model pentru propria sa lucrare munca strict metodică și eficientă a meseriașului, nu va uita limitele înăuntrul cărora modelul lui își păstrează valabilitatea. Știe bine că se situează într-o clasă inferioară și ca atare admirația pentru îndemînare îi va fi temperată de oarecare ironie. Pe de altă parte, el își va găsi rivali în însăși sfera lui, preocuparea sa specială fiind de a defini atitudinea filosofului față de competitorii care, asemenea lui, profesează arta supremă. E, în primul rînd, sofistul cu pretenția lui de a preda virtutea politică. Dar la o examinare riguroasă acesta se dovedește a fi un simplu meșteșugar și agonisitor de bani într-o sferă în care principiul meșteșugului, mărginit totdeauna la atingerea scopurilor relative, și-a pierdut aplicabilitatea. Prin urmare e un artist prost în raport cu meșteșugul său și e un șarlatan și un impostor în pretinsa lui înțelepciune. Politicianul este al doilea concurent. În conformitate cu deprinderile reflexive ale grecilor, lui îi revine găsirea unui cadru pentru viața comunității ca totalitate. În această privință, concluzia pe care Platon a tras-o mai tîrziu devenea inevitabilă: filosoful e singurul politician autentic. Dar mai rămîne și un al treilea pretendent: poetul. El nu-și pierde timpul, ca sofistul sau conducătorul politic, cu rezolvarea treburilor practice. Lăsînd lucrurile așa cum sînt, activitatea lui pare comparativ inofensivă. Dar și el se îndeletnicește cu viața ca totalitate. El o zugrăvește și e dator să-i identifice valorile și să întocmească un model de imitat în practică. În legătură cu acest de-al treilea candidat sînt deschise numai două alternative și cel mai mare elev al lui Socrate a șovăit pe care dintre ele s-o aleagă. Filosoful, care a uzurpat deja tronul cîrmuitorului, e silit fie a se îndruma către poezie ca spre o sarcină suplimentară, fie a recunoaște revendicările poetului și a-i concede o înțelepciune inspirată.

Întemeind filosofia ca artă a discutării și a cunoașterii, Socrate a pus în lumină definiția ca scop al procesului de cercetare și inducția ca mijloc. Pînă la el, se descriau calitățile esențiale ale obiectelor frumoase, se imaginau trăsăturile importante ale fenomenului estetic, se fixau limitele de demarcație ale cîte unui cîmp de cercetare virgin. Așa procedează filosoful începător, pornindu-și cercetarea prin a colecționa lucruri frumoase și a le descrie proprietățile. Cercetarea filosofică a maestrului se desfășoară de la însuși punctul ei inițial, fiind dirijată către întrebarea decisivă și anume ce înseamnă „frumosul" în sine. Socrate a fost cel care a pus această problemă și și-a învățat discipolii cum să purceadă la soluționarea ei.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

F. M. Cornford, *From Religion to Philosophy. A Study in the Origins of Western Speculation*, 1912.
John Burnet, *Greek Philosophy*, Part I, 1914.
Werner Jaeger, *Paideia. The Ideals of Greek Culture*, trad. Gilbert Highet, 1939.
P. M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, 1934.

II

PLATON

Termenii de „artă“ și „arte frumoase“ nu existau pentru Platon în sensul în care-i folosim noi astăzi, după cum nici înaintea lui nu existaseră. Dar ideile pe care le exprimăm cu ajutorul acestor termeni începeau să prindă viață și să fie definite în fermentul din gîndirea lui Platon. Ele ar putea fi astfel denumite, dacă ar fi să adoptăm o formulare a lui Bacon, cazuri de concepte migratoare sau strămutante. Bacon spunea că migrația sau strămutarea unui lucru de definit, dintr-o stare în alta sau din nonexistență în existență, ca, de pildă, nașterea culorii albe din transparență prin agitarea suprafeței mării, oferă o împrejurare favorabilă analizei științifice[1].

CA MEȘTE- ORIGINEA OMETEICĂ.

Să începem deci cu termenul de „artă“. Una din metodele folosite de Platon pentru a defini arta constă în urmărirea originii ei. Această origine fiind obscură, o acoperă în glumă cu mitul lui Prometeu. Animalele dinaintea ivirii omului, spune povestea, erau înzestrate de către zei cu blănuri și piei cu păr des ca să le apere de frig și cu gheare ca să-și procure prada trebuincioasă hranei și ca să lupte cu dușmanii. Dar făptura omenească, în această împărțire primitivă, fusese dată uitării. Atunci, Prometeu, din grijă pentru omul fără adăpost, gol și lipsit de apărare, a furat focul din cer, și meșteșugul țesutului și al prelucrării metalelor de la Atena și Hefaistos[2]. Mitul grec lasă să se înțeleagă astfel că „arta“ a venit pe lume sub forma unor îndemînări și resurse cu ajutorul cărora omul să-și poată satisface primele nevoi cînd simpla natură nu îi mai era de ajuns. În acest tablou imaginativ al obîrșiilor culturale, arta e egală cu ceea ce omul adaugă naturii prin inteligența lui specific omenească, în scopul de a izbîndi în lupta pentru existență. Arta e natura, modificată sau adaptată pentru comoditatea și folosul omului. Deși această fabulă despre începuturile artei e, în contextul ei din *Protagoras*, un procedeu sofist de introducere a unei teze, concepția despre artă ca exercitare a îndemînării omenești reprezintă, după cum am remarcat în capitolul precedent, punctul de vedere curent în Grecia vremii.

---

[1] *Novum Organum*, Cartea a doua, XXIII. (Trad. de N. Petrescu și M. Florian. Ed. Academiei, 1957.)
[2] *Protagoras*, 320d—322. Vezi și *Politicul*, 274c.

ETALON SURII D TAGORA

Dar și un alt aspect al artei e adeseori prezentat de Platon ca fundamental, mai cu seamă în dialogurile de mai tîrziu. Fondatorul celui de-al doilea aspect al artei e pomenit tot ca „un Prometeu"[3]. Acest al doilea Prometeu, personajul istoric Pitagora, a fost nu numai întemeietorul aritmeticii și geometriei, dar, prin cercetările pe care le-a inițiat, a fost și promotorul măsurării în slujba simplelor iscusințe practice. Omului i s-a dat astfel putința nu numai de-a construi, țese și lucra pămîntul, ci și de-a țese, lucra pămîntul și construi în mod eficient. A învățat să-și numere și să-și cîntărească instrumentele și materialele, așa încît dominarea naturii și capacitatea de a-și satisface necesitățile au fost mult mai mari decît în era prematematică. Experiența cultă succeda celei inculte.

Platon denumește această a doua „cale mai bună" a artei un dar al zeilor și spune că a coborît din cer însoțit de un „foc sclipitor". Prin toate procedeele literare pe care e stăpîn, Platon înconjură dezvăluirea înțelesului mai adînc al acestei căi pitagoreice cu atmosfera unei însemnătăți prea puțin apreciate. „Prin aceasta", declară el, „toate invențiile artei au fost aduse la lumină"[4]. Prin respectarea „etalonului măsurii", care stă în miezul metodei, operele artiștilor au reușit întotdeauna să fie „bune și frumoase"[5]. Ce variantă a demersului matematic alege oare Platon ca sorginte a oricărei descoperiri, excelări și frumuseți în arte? Nu operarea matematică în sine, nu măsurarea abstractă care se ocupă cu adunarea, scăderea, înmulțirea și împărțirea infinită a unor unități neutre, ci aceea care ține seama de scopul avut în vedere în împrejurarea concretă a măsurării. Adevărata artă a dialecticii, extrema dezvoltare a căii superioare, diferă de controversa matematică purtată în gol prin faptul că se străduiește să găsească „numărul întreg" al unui lucru, în loc de a-i îngădui calculului să sară în mod nechibzuit de la unitate la infinitate[6]. Omul nu măsoară țesătura numai pentru plăcerea de a pune în mișcare „mai marele și mai micul" sau „unul și multiplul", ci pentru a stabili cantitatea exactă de țesătură necesară pentru un veșmînt. Există o comparare a marelui și micului cu un etalon mediu sau ideal, spune Platon, și tocmai acest calcul raportat la scopul dorit sau la binele căutat diferențiază în mod absolut arta eficace și rodnică de tratarea întîmplătoare[7].

ARTA CA LEPCIUNE ȘTIINȚĂ.

Platon intenționează să spună că odată cu progresul civilizației, arta devine o operație științific controlată a omului asupra naturii în direcția unui bine întervăzut. Arta e astfel definită nu numai prin opoziția față de

---

[3] *Fileb*, 16c.
[4] *Ibid.*
[5] *Politicul*, 284b.
[6] *Fileb*, 16e.
[7] *Ibid*, 17.

natură sau accident, ci şi prin infuzia ei de cunoaştere precisă şi bine urmărită. Varianta metodei matematice pe care Platon o asociază artei îi conferă acesteia un caracter teleologic şi o scoate astfel din rîndul procedeelor matematice aşa cum ni le reprezentăm îndeobşte. De îndată ce arta îşi asimilează acest tip de calcul care gravitează în jurul unui etalon sau al unui bine, ea se vede consacrată măsurării feluritelor genuri de bine în raportările lor reciproce. Spiritul lui Pitagora, o dată lăsat liber în artă, nu se va mai opri. Sau şi mai bine am putea spune: în platonism, Pitagora se transcende; ideile lui, cum spune Shakespeare, se metamorfozează ca sub înrîurirea mării în ceva rar şi fastuos. O profundă doctrină a artei binelui omenesc şi a înţelepciunii contemplative e distilată de Platon din aritmetică şi geometrie. Dar această metamorfozare se desfăşoară prin foarte multe trepte intermediare. Spuneam, ca să ne întoarcem la umilul nostru exemplu, că ţesătura e măsurată în lumina veşmîntului dorit. Dar în raport cu care bine măsori valoarea hainelor? Mărimea şi forma frîului sau zăbalei trebuie să fie hotărîte de cel care foloseşte frîul sau zăbala, deoarece el le cunoaşte cel mai bine valoarea şi natura în practică[8]. Acesta e primul răspuns al lui Platon în termeni simpli şi luaţi din viaţa de toate zilele. Maestru în orice artă e acela care cunoaşte cel mai bine funcţia produselor ei. Cine oare va judeca însă utilitatea relativă a diferitelor valori? Strategia are de-a face cu treburile războiului şi ale păcii. Dar cine ştie cînd e mai nimerit să porneşti război?[9] Un medic stăpîneşte arta de a vindeca. Dar cînd e mai bine să vindece? Cine oare profesează acea artă supremă care, pe acela ce se califică în ea, îl învaţă să cîntărească şi să socotească toate funcţiile şi scopurile umane după o anume scară comună? Un asemenea om ar fi un artist regesc, un deţinător suveran al măsurilor şi greutăţilor[10]. Preocuparea de căpetenie a lui Platon în întreaga sa gîndire e determinarea teoretică a naturii acestei arte regale El trage concluzia că acela ce o practică e filosoful suveran. Căci filosoful îşi petrece tot timpul învăţînd care bunuri sînt adevăratele bunuri, care sînt valorile intrinseci prin intermediul cărora se măsoară toate scopurile tuturor celorlalte arte[11]. Cînd acest cercetător al binelui e şi supraveghetorul unui stat, el dirijează diversele funcţii ale meseriilor şi profesiunilor pentru cel mai mare bine al fiecăreia în parte şi pentru totalitate şi împarte recompense după nevoi şi merite. El apreciază la justa lor valoare bunurile materiale, ca de pildă casele şi hainele, bunurile trupului, ca sănătatea şi frumuseţea, şi bunurile sufletului, ca înţelepciunea, cumpătarea şi dreptatea. Astfel, încercarea

---

[8] *Statul*, X, 601c.
[9] *Politicul*, 305.
[10] *Ibid.*, 305c, d.
[11] *Statul*, VI, 505. Platon îşi dezvoltă concepţia despre filosoful-rege mai ales în *Statul*, V VI şi VII; *Politicul; Alcibiade*, I.

de redefinire a artei îl duce pe Platon la compararea tehnicilor obişnuite ca agricultura, medicina şi ţesutul, dar mai presus de toate a meşteşugurilor poetului şi politicianului, cu o artă suverană şi absolută, aceasta din urmă implicînd măsurarea şi ştiinţa la care se adaugă împletirea cu binele. El contopeşte ideea de funcţie cu ideea de clasificare şi împărţire exactă, şi în mintea lui se plăsmuieşte un ideal de înţelepciune şi totodată de virtute practică.

E evident că întreaga concepţie a lui Platon despre artă, multiplu ramificată, evoluează într-un tărîm foarte depărtat de artele estetice în accepţia noastră actuală. Dar nu înseamnă că arta regală a lui Platon şi artele care ţin de domeniul plăcerii şi frumosului merg pe căi ce nu se întretaie niciodată. E adevărat că atunci cînd Platon reuneşte idealul artei regale şi diferitele funcţii producătoare de plăcere şi activităţi creatoare de imagini: poezia şi muzica, pictura şi sculptura, artele retorice, culinare şi vestimentare[12], acestea dispar din faţa celeilalte[13]; sau, ca să folosim o altă metaforă platonică, cele două tipuri nu se vor combina în aceeaşi cupă[14]. Dar numai după ce urmărim atent în mişcarea *Dialogurilor* reacţiile reciproce ale acestor felurite funcţii, reacţii de respingere sau afinităţi, ajunge să ni se contureze în minte principiul teoriei estetice a lui Platon.

Poziţia poeziei şi muzicii — cele două erau una pentru greci — printre artele creatoare de imagini îl interesează în cel mai înalt grad pe Platon. Motivul acestui interes a fost sugerat încă din primul capitol. El rezidă în necurmata rivalitate dintre poeţi şi filosofi, ca surse ale înţelepciunii. În scopul de a decide dacă poezia e sau nu o artă reală, Platon examinează critic opinia curentă despre funcţia poetului[15]. În desfăşurarea unei investigaţii filosofice din dialoguri, se poate observa că metoda sau opinia poetului are cele mai multe şanse de a se situa ca interes dramatic numai după cea proprie filosofului. Căci poeţii „sînt, ca să zic aşa, părinţii şi călăuzitorii noştri întru înţelepciune"[16], îl pune Platon pe Socrate să spună la începutul unei noi încercări de a defini prietenia. După cum s-a mai arătat, pentru grecul obişnuit din acea vreme poemele lui Homer nu erau numai poveşti captivante, istorisite viu şi ritmat şi suspendate undeva departe de realităţi, într-un ţinut himeric. Erau manuale de religie, de război şi de artă a guvernării. Pentru contemporanul necritic al lui Platon, adevărul despre zei şi viaţa de apoi se găsea în Homer, Hesiod şi autorii tragici, ori nicăieri altundeva. Pentru îndrumarea lui religi-

---

[12] *Gorgias*, 464, 465.
[13] *Fedon*, 106.
[14] *Fileb*, 61c.
[15] Pentru discutarea acestei probleme din punctul de vedere al criticii literare, vezi Allan H. Gilbert, *Did Plato Banish the Poets or the Critics?* în *Studies in Philology*, January, 1939.
[16] *Lysis* 214a. (Trad. C. Noica, E. L. U., Bucureşti, 1969.)

oasă nu exista nici o scriere sacră specializată și nici o castă de teologi eruditi care să codifice dogma. Învățai comportarea făpturilor divine și plăcerea zeilor numai din marii poeți. Cînd, așa cum relatează Homer, Zeus s-a certat cu Hera, soția lui, sau Ares a bătut-o pe Atena, s-au petrecut lucruri reale în ordinea obiectivă a universului și nu doar simple convulsii într-un creier de poet. Și Homer te putea învăța mai mult decît teologie. Era îndeobște recunoscut ca maestru în arta strategiei și versat în problemele inimii omenești și ale relațiilor sociale. Pe această concepție despre Homer, poetul, ca și învățătorul, artistul și savantul totodată, Platon și-a exersat deseori mecanismul analizei.

Întreabă bunăoară: Cît de priceput e Homer în ce privește natura zeilor? Homer îi zugrăvește certîndu-se, mințind și fiind nesimțitori[17]. Dar filosoful, ale cărui idei trebuie să aibă întotdeauna un temei rațional, e silit să lege de ideea divinității atribute ca bunătate, adevăr și binefacere[18]. Filosoful trebuie să conchidă cu necesitate că Homer nu izbutește să înțeleagă natura zeilor, domeniu în care se presupune că e o autoritate.

Se pune apoi problema cunoașterii de către Homer a artei militare și a guvernării. Să-i punem o întrebare lui Homer, spune Platon. Homer, dacă ești priceput în ceea ce privește binele privat și public, unde ți-ai depus rezultatele tangibile ale înțelepciunii tale? Oare ai promulgat vreodată un cod de legi bine întocmit sau ai alcătuit vreo constituție? S-a păstrat oare vreo știre despre un război care să fi fost dus la bun sfîrșit cu ajutorul tău? Cu siguranță că un om competent în materii de asemenea importanță ar fi făcut totul ca să lase în urma sa o dovadă limpede a puterii învățăturii sale. De la tine însă nu ne-a rămas nimic asemănător[19].

Platon insinuează constant că poetul nu e ceea ce întotdeauna s-a crezut că ar fi. De la *Apologia* și *Ion*, scrieri de tinerețe, și pînă la *Legile* bătrîneții sale, Platon insistă asupra faptului că poetul compune pe subiecte pe care nu le înțelege. În *Apologie*, Socrate povestește, pe jumătate în glumă, dar cu un subtext semnificativ foarte serios, interogatoriul la care a supus un grup de poeți cu scopul de a constata cît sînt de înțelepți și cît de bine își înțeleg propriile lor cuvinte. „Luînd poemele lor cele mai bine făcute, îi tot întrebam ce înțeles au, pentru ca în același timp să învăț ceva de la ei. Mi-e și rușine, cetățenilor, să vă spun adevărul; și totuși, trebuie să vi-l spun; într-un cuvînt, oricare dintre cei de față ar fi putut să-mi tălmăcească înțelesul lucrărilor mai bine decît înșiși autorii." Platon își exprimă apoi credința că poezia e neartistică și neștiințifică: „Din această scurtă cercetare, am cunoscut adevărul și asupra

[17] *Statul*, II, 377, 378.
[18] *Ibid.*, II, 379.
[19] *Ibid.*, X, 599–600.

poeţilor, anume: că operele pe care le creează izvorăsc dintr-un dar al naturii, dintr-un entuziasm, asemenea prorocilor şi interpreţilor divini, numai din înţelepciune nu. Doar şi aceştia spun lucruri multe şi frumoase, însă nu cunosc cu adevărat cele ce tratează."[20]

În *Ion* găsim aceeaşi contestare a părerii tradiţionale că poeţii sînt înţelepţii şi învăţătorii oamenilor. Subliniind atît orbirea poeţilor cît şi a interpreţilor dramatici ai poeţilor, Platon compară acţiunea lor cu forţa inconştientă a magnetului. Cu toate că fusese încununat cu premiul întîi la un concurs al rapsozilor, Ion e lipsit de orice discernămînt în privinţa poeţilor şi, cînd îşi pierde şirul literal, nu mai poate vorbi nici despre temele eroului său, Homer. „Ştiinţa" lui nu e mai bună decît cea a unui papagal destoinic. Nu înţelege justificarea sau noima aşa-zisei sale arte mai mult decît înţelege inelul magnetizat de ce atrage fierul sau decît îşi înţelege roca magnetică puterea tainică. Şi în această privinţă, marele Homer însuşi nu e decît tot un inel magnetic cu o treaptă mai aproape de izvorul puterii magnetice. „Căci nu cu meşteşug îşi alcătuiesc frumoasele lor poeme poeţii epici — toţi cei buni —, ci pradă inspiraţiei şi sub stăpînirea unei puteri divine, şi la fel cu ei marii poeţi lirici. ...De vreme ce nu prin meşteşug creează poeţii lucruri atît de felurite şi de frumoase, cum rosteşti tu cînd vorbeşti despre Homer, ci printr-un har divin, nici unul dintre ei nu va izbuti să zămislească opere frumoase decît apucînd-o pe făgaşul către care îi va fi mînat Muza... Căci nu datorită vreunui meşteşug spun ei acele lucruri, ci mulţumită unei puteri divine."[21] Oamenii „cu înclinare poetică", deşi le lipseşte înţelegerea, izbutesc totuşi multe rostiri mari[22], spune iarăşi Platon, nu în spiritul unei cenzuri aspre, ci vrînd să spună că în ceea ce fac, ei sînt mai degrabă inspiraţi de zei decît călăuziţi de ştiinţă. În alt context, cu un accent satiric oarecum mai tăios, zice că au într-adevăr haz în felul cum îşi concep creaţiile[23]. În *Legile*, ultima lucrare a lui Platon, nechibzuinţa poeziei e declarată în mod explicit, precizîndu-se raţiunea acestei stări de lucruri care e comparată defavorabil cu înţelepciunea unui adevărat artist. Toată lumea ştie, e pus să spună străinul atenian, că atunci cînd un poet creează el nu e cu mintea întreagă. E doar o făptură pradă ţîşnirii de inspiraţie din sufletul său. Acest avînt iraţional care explică natura produsului său îl sileşte „să se contrazică deseori pe sine însuşi cînd creează caractere cu porniri contradictorii; şi el nu ştie care dintre aceste rostiri contradictorii e

[20] *Apologia*, 22c. (Vezi *Apărarea lui Socrate*, traducere de C. Papacostea, în Platon, *Dialoguri*, E. L. U., 1968.)

[21] *Ion*, 534. (Vezi trad. românească de C. Noica în vol. *Arte poetice. Antichitatea*, ed. Univers, 1970, pp. 57—70.)

[22] *Menon*, 99. (Vezi trad. românească de C. Papacostea, în Platon, *Dialoguri*, ed. cit., pp. 77—121.)

[23] *Statul*, X, 602.

cea adevărată". Imediat după aceea urmează tabloul contrastant al îndatoririi adevăratului artist faţă de adevărul ştiinţific. Adevăratul artist e legiuitorul drept, regele filosof. „Legiuitorului nu îi e cu putinţă ca în legea sa să facă două afirmaţii despre o singură chestiune... El trebuie să proclame o singură afirmaţie despre una şi aceeaşi chestiune".[24] În vreme ce aici, ca şi în alte pasaje citate, Platon explică în parte eşecul poetului prin referiri la delirul divin, el dă şi o definiţie a artei poetului. Această definiţie revine, iar într-unul din pasajele cele mai însemnate pentru estetică din întregul corpus platonic, ea e supusă unei analize foarte atente.

ŢIE ŞI LIP- E ÎNŢELEP- E.

În mijlocul pasajului la care tocmai ne-am referit, Platon spune că arta poetului „constă în imitaţie". În *Timeu*, el se referă la poeţi ca la „tribul imitativ"[25]. La începutul cărţii a X-a a *Statului* se face o reprivire critică asupra acestei legături a poetului cu imitaţia şi o cercetare exhaustivă a ideii de imitaţie invocate. Preocuparea de această noţiune duce pînă la urmă la subtilele ei subdiviziuni dintr-un dialog tîrziu, *Sofistul*. Şi după toate acestea, un tratament nu mai puţin sever ajunge să justifice izgonirea poeţilor de către legiuitor din cetatea ideală, sau limitarea lor drastică, măsură recomandată atît în *Statul* cît şi în *Legile*, ca neapărat necesară pentru sănătatea comună[26]. „Imitaţia" devine astfel un al doilea exemplu de termen migrator la Platon. Spre a înţelege acest concept, care se află orecum la rădăcina incompetenţei poetului, trebuie să evocăm, ne sugerează Platon, cea mai cuprinzătoare schemă a naturii întregii existenţe[27]. În această schemă există trei niveluri: cel mai de sus conţine „ideile" sau "formele" lucrurilor; al doilea, realităţile lumii fizice şi practice; iar cel de-al treilea, umbrele şi răsfrîngerile acestor obiecte şi fapte reale. Nu e necesar pentru scopurile esteticii să discutăm diferitele interpretări ale „ideilor" care sălăşluiesc în cel mai de sus tărîm al existenţei. Ceea ce e foarte limpede în legătură cu expunerea lui Platon e credinţa lui că pentru orice clasă de obiecte am vrea, există doar o singură „Idee" şi că numai ea singură e stabilă, reală şi adevărată. „Ideea" corespunde adevăratei definiţii a lucrului. E la fel de clar că mărimea distanţei faţă de treapta superioară implică o tot mai pronunţată lipsă de unitate, realitate şi adevăr. Or, înţelepciunii regelui-filosof, care e totodată artistul regal, îi e hărăzit să înţeleagă şi să contemple unitarul, adevărul şi realul. Meşteşugarii şi orice fel de oameni cu îndeletniciri practice au de-a face cu lucrurile de pe treapta a doua. Ei fac paturi şi scaune, corăbii, veşminte, războaie, acte de guvernare şi decrete. Pe a treia treaptă, poeţii şi pictorii fac imagini ale lucrurilor care se află

[24] *Legile*, 719 c, d.
[25] *Timeu*, 19 d.
[26] *Statul*, III, 401; X, 605, 607; *Legile*, VII, 801.
[27] *Statul*, X, 596, 597.

la al doilea nivel. Numărul de imagini care se pot face e, desigur, infinit, iar imaginile nu sînt obligate să aibă vreo legătură logică consecventă între ele. Tocmai contrastul acesta dintre fatala restrîngere la o unică viziune coerentă și criticabilă totodată și libertatea nemărginită de a face o pictură din orice unghi sau de a înfățișa o temă în orice mod îl tulbură pe Platon. Pentru el, artistul ideal ca și bunul cetățean trebuie să fie leal și consecvent: „A-ți vedea de treburile tale și a nu te amesteca în ce nu te privește e dreptate"[28]. Poetul nu prea poate să fie astfel[29]. Nici chiar meseriașii și oamenii de afaceri de pe a doua treaptă a existenței nu posedă definiții critice ale actelor și finalităților lor. Autorul sau lucrătorul obișnuit, absorbit de sarcina lui evidentă, ne spune Platon, nu înțelege utilitatea supremă a artei sale, limitele și relațiile ei, ci se mișcă înăuntrul cercului limitat al funcției lui speciale. Numai artistul-dialectician al vieții bune, private și publice, el care a trudit la „idei", la numele și definițiile ființelor și acțiunilor, va situa totdeauna în mod corect funcțiile[30]. Socrate, glumind și totuși foarte exact, se descrie pe sine în *Gorgias* ca pe unul care spune întotdeauna aceleași lucruri despre aceleași subiecte[31]. Imitatorii imitatorilor, care niciodată nu gîndesc și nu definesc cu adevărat, vor fi în mod inevitabil deficitari intelectualmente și oscilanți în reprezentările lor. Inconsecvența e, așadar, numai una din laturile imitației cînd imitația e practicată de poeți.

Platon își evidențiază neîncrederea în tagma imitativă a poeților ca și în cea a pictorilor, pe care, din acest punct de vedere, îi plasează în aceeași categorie cu poeții printr-o comparare a operelor acestor artiști cu reflexele unei oglinzi. Cu ajutorul unei oglinzi rotite în toate părțile „vei crea atunci degrabă soarele și pe cele din cer, tot degrabă pămîntul, după cum pe dată te vei produce pe tine și toate celelalte viețuitoare, mobilele, plantele și cele de care era vorba"[32]. Iată dar ce fel de creator sau imitator e pictorul. E într-adevăr de tot hazul să încerci măcar a-l numi creator pe un asemenea artist-oglindă[33]. Oglinda rotitoare ilustrează inconsecvența și iraționalitatea lipsită de noimă a poeziei și a picturii prin numărul și varietatea infinită a lucrurilor pe care le pot imita. Așa cum toate lucrurile sînt nediferențiat dedublate de oglindă tot astfel și artistul imitator e un ins versatil care poate transpune înfățișarea exteriorului oricărui lucru deoarece nu înțelege nimic din rigorile ideii sau definiției lui stabilizatoare. Cu cît mai puțină profunzime,

---

[28] *Ibid.*, IV, 433.
[29] *Legile*, IV, 719.
[30] *Statul*, IV, 443, 444.
[31] *Gorgias*, 491.
[32] *Statul*, X, 596e. (Trad. fragmentară de C. Noica în *Arte poetice*, ed. cit. Citatele de la 386a—401c și 595a—608b vor fi date în această versiune.)
[33] *Sofistul*, 234.

cu atît mai multă lărgime. Geniul nostru universal e înzestrat cu un dar adaptabil pentru preluarea aspectului vizibil al lucrărilor. Lisip, sculptor reprezentant al celei mai rafinate maniere din vremea lui Platon, se lăuda că îi dăltuise pe oameni aşa cum păreau, în timp ce sculptori mai vechi îi făcuseră pe oameni doar cum erau[34]. Artistul analog în pictură poate da o impresie plauzibilă despre mare, pămînt, cer, zei şi despre toate celelalte lucruri; „mai mult, le face pe toate repede şi le vinde foarte ieftin"[35]. Din nefericire însă motivul pentru care artele imitative pot întruchipa orice este că ele neglijează totalitatea în folosul umbrei. Platon intuieşte că în asemenea condiţii poetul şi pictorul trebuie aşezaţi pe o treaptă inferioară a scării fiinţelor omeneşti. In *Fedru,* tipurile umane sînt distribuite în zece categorii în ordinea valorii. Imitatorilor le e atribuit locul al şaselea[36].

Platon are neîndoios în vedere ca exemplu deosebit de artă imitativă proastă noua şcoală de pictură iluzionistă care începea să se bucure de trecere printre contemporanii lui, practicată fiind de Apollodorus, Zeuxis şi Parrhasios, şi în care perspectiva şi degradeurile erau folosite pentru realizarea unei asemănări desăvîrşite cu lumea exterioară. „Umbra", despre care Platon spunea în pasajul citat mai sus că era preferată „întregului", era ermenul tehnic întrebuinţat pentru a descrie pe aceşti pictori de modă nouă: li se zicea „pictori de umbră". Cei care foloseau lumina şi umbra pentru a comunica aparenţele universale ale lucrurilor jertfeau, după părerea lui Platon, adevărurile cinstite, deşi limitate, ale artei, aşa cum erau înfăţişate de pildă de către Polignot: măsură, formă, relaţie. Ei îşi arogau o omniscienţă picturală. Pe măsură ce Platon îşi dezvoltă discuţia despre pictorii imitativi în *Statul,* X, cititorul îşi dă seama că poate se gîndea la un asemenea grup restrîns. El spune că pictorul unui pat nici nu copiază măcar patul real făcut de un tîmplar, ci ,,atinge uşor şi prinde doar o mică parte din obiect"[37], deoarece adoptă un anumit unghi de privire, dintr-o parte, sau din faţă, sau din alt punct. Platon a conceput un pat real care să încorporeze proporţiile obiective dintre lungime, lăţime, înălţime şi grosime, aceleaşi pentru toţi oamenii, astfel încît neglijarea acestor factori ştiinţifici în beneficiul viziunii individuale l-a şocat ca un soi de impostură. Poate că Platon a şi avut în vedere o pictură reală de pe un vas, deoarece ni s-a păstrat o reprezentare a lui Dionisos culcat într-un pat în faţa unei templu, lucrată în noua manieră iluzionistă a lui Aristarh şi Apollodorus[38].

---

[34] The *Elder Pliny's Chapters on the History of Art,* 65; ed. Jex-Blake and Sellers, p. 53.
[35] *Sofistul,* 234.
[36] *Fedru,* 248.
[37] *Statul,* X, 598b.
[38] R. G. Steven, *Plato and the Art of His Time,* in *The Classical Quarterly,* vol, XXVII, 1933, p. 150.

Mişcări contemporane analoge din celelalte arte au sporit probabil incisivitatea cenzurării de către Platon a imitaţiei artistice. Timoteu, unul din cei mai de seamă inovatori în domeniul tehnicii muzicale din vremea lui Platon, nu numai că a mărit numărul corzilor la liră pînă la unsprezece sau douăsprezece, dar s-a complăcut într-un „realism imitativ nesăbuit". De pildă, redarea plină de culoare a vaietelor răsunătoare ale Semelei cuprinsă de durerile facerii la naşterea lui Dionisos i-au atras o mustrare publică din partea senatului spartan[39]. Ori de cîte ori e osîndită imitaţia, o dată cu ea e osîndită şi multiplicarea inconsecventă a formelor pe care ea o implică. O existenţă adevărată, o definiţie corectă presupun unitatea; o existenţă de-a doua sau de-a treia mînă e multiplă şi nelegiuită. În mod absolut similar, mişcările artistice contemporane se caracterizau prin iluzionism şi totodată prin inovare neînfrînată. Cînd Platon spune că „străjerii statului nostru trebuie să fie întotdeauna vigilenţi împotriva inovaţiilor în muzică... temîndu-se ori de cîte ori se spune că de cea mai mare preţuire printre oameni se bucură cîntecul «care flutură cel mai de curînd pe buzele cîntăreţului»"[40], ne putem pune întrebarea dacă nu cumva se referea la lăudăroşenia aceluiaşi Timoteu care spunea: „Eu unul nu cînt ceea ce au cîntat oamenii în trecut. Puterea e în noutate... Departe de noi fie Muzele vremurilor vechi"[41]. Sau se gîndea pesemne la procedeele deliberate ale lui Filoxenos aşa cum reies din contemplarea admirativă a unui personaj dramatic dintr-o piesă de Antifanes: „Cu siguranţă Filoxenos e cel dintîi între poeţi. Are întorsături care sînt numai ale lui, vorbe în întregime noi, şi asta în chip statornic. Cît despre melodii, cu cîtă artă e în stare să le schimbe şi să le moduleze. E cu adevărat un zeu printre oameni; ştie muzică adevărată"[42]. Muzicienii zilei schimbau gamele şi instrumentele după bunul lor plac, iar dramaturgii şi alţi poeţi creau în mod extravagant noi ritmuri şi artificii în dezvoltarea experimentală a meşteşugului lor. Frynis a amestecat hexametri şi versuri lirice libere şi a făcut o liră care suna ca o goarnă. Plutarh, relatînd istoria muzicii, vorbeşte astfel despre perioada premergătoare lui Frynis: „Nu era permis în vechime să interpretezi această artă, cum se face astăzi, cu schimbări şi tranziţii de tonalitate şi ritm. La interpretarea fiecărui *nom*, artiştii păstrau tonalitatea lui proprie"[43]. Într-o dramă de Ferecrates există o descriere spirituală a confuziei şi sălbăticiei evidente din opera poetului ditirambic Cinesias, pe care Platon îl acuză că nu-i pasă decît de popularitatea lui. Felul în care îşi

---

[39] A. şi M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, vol. III, p. 34.
[40] *Statul*, IV, 424.
[41] Croiset, *op. cit.*, vol. III, p. 639.
[42] *Ibid.*, vol. III, p. 460.
[43] Plutarh, *Despre muzică*. (Trad. M. Nasta în *Arte poetice. Antichitatea*, ed. cit., pp.431—432.)

amestecă născocirile extravagante cu evoluțiile corului provoacă un soi de ameţeală, spune Ferecrates. E ca şi cînd te-ai uita la manevrele soldaţilor şi-ai vedea dintr-o dată la dreapta pe cei care cu o clipă înainte fuseseră la stînga[44].

Am spus că dreptul poetului de a se numi artist stătea în picioare sau cădea, după opinia lui Platon, în funcţie de rezultatul competiţiei sale cu un artist autentic. Poetul a eşuat în general în această competiţie deoarece nu s-a dovedit înţelept în acel sens complet pe care îl impunea Platon. Şi în eşecul său, poetul a tîrît după sine pe o treaptă inferioară şi pe alţi meşteşugari ce se dedaseră unei îndeletniciri similare de imitaţie necritică. Era inevitabil ca Platon să alăture acestui grup de oameni, a căror competenţă o punea la încercare, şi pe cei care erau duşmanii înnăscuţi ai eroului său Socrate în calitatea lor de profesori de înţelepciune: sofiştii. Căci sofiştii au produs o imitaţie superficială a veritabilei arte a justiţiei şi înţelepciunii. Înrudirea dintre sofişti şi Euripide, de pildă, era foarte strînsă. Doctrina sofistă care făcea din raţiune sluga dorinţelor şi patimilor nu e nicăieri mai bine ilustrată ca în piesele lui Euripide. „Cunoaştem binele şi-l recunoaştem, dar nu sîntem în stare să-i rămînem credincioşi", spune Fedra[45]. Asemenea lui Antifon sofistul, doica Fedrei recurge la legile naturii, ca fiind mai vechi şi mai puternice decît legea şi raţiunea omenească[46]. Platon se arăta şi el interesat de similitudinea dintre sofistică şi noua tehnică a umbrei în pictură. Discutînd părerea sofistului că a părea drept e mai bine decît a fi drept („Dacă sînt nedrept şi reuşesc să-mi făuresc o reputaţie de dreptate, mi se făgăduieşte o viaţă zeiască"), Platon face o aluzie directă la stilul noilor pictori. Dacă îi urmează pe sofişti, spune el, trebuie să tragă în juru-i o umbră de virtute ca să dea faţă şi aspect casei sale. Îndărătul acestei pseudofaţade construite în noua manieră agatarhică, el va tîrî după sine vulpea vicleană[47]. Datorită caracterului filosofic al concepţiei lui Platon despre arta regească, sofiştii, pretinşi profesori de filosofie, alcătuiau pentru el paradigma unui soi de mimetism filosofic. Mai erau şi alte grupuri pe care Platon le punea din cînd în cînd, din raţiuni similare, în aceeaşi categorie. Retorii, care simulau arta vorbirii temeinice; bucătarii, care maimuţăresc arta hrănirii; costumatorii şi croitorii care fac acelaşi lucru cu arta dichisirii trupului, toţi sînt evident fraţi cu interpreţii rolurilor dramatice, pictorii realişti şi argumentatorii sofişti[48]. Toţi produc o aparenţă exterioară plăcută prin copierea orbească a formei exterioare nude a unui adevăr, ideal sau obiect.

---

44 Croiset, *op. cit.*, vol. III, p. 634.
45 *Hipolit*, 380 urm. Referirile la sofistică împînzesc piesa.
46 *Ibid.*, 459 urm.
47 *Statul*, II, 365c.
48 *Gorgias*, 464—466; *Fedru*, 261d—268.

Un cititor atent al dialogurilor de tinereţe nu va pierde prilejul să noteze că pentru Platon există imitaţii şi imitaţii. Cu toate că Platon s-ar putea să spună, fără a-şi însoţi neapărat afirmaţia cu un atribut calificativ, că poezia şi pictura sînt prin însăşi natura lor imitaţii, contextul va demonstra de obicei că imitaţia e la urma urmei un termen larg, artele care îl interesează în mod special pe criticul picturii iluzioniste a umbrelor nealcătuind decît o subgrupă în cadrul lui. În dialogurile tîrzii şi mai cu seamă în *Sofistul,* problema logică a subîmpărţirii corecte a conceptului de „imitaţie" e abordată în mod explicit. Ideile mai vechi asupra acestui subiect sînt revăzute şi aranjate aici cu multă grijă. La sfîrşitul *Sofistului* ni se oferă un fel de scuză pentru lipsa de pînă atunci a oricărei clasificări ştiinţifice stricte a acestor termeni. Unde putem găsi oare un nume, întreabă vorbitorul principal, pentru specia ultimă în această împărţire a artei şi imitaţiei? Şi adaugă: „Fără îndoială e greu de găsit unul, fiindcă cei vechi sufereau, după cît se pare, de o anumită lene şi lipsă de discernămînt cu privire la clasificări urmarea fiind o gravă insuficienţă de denumiri"[49].

Lenea e, prin urmare, înfrîntă aici şi, într-un discurs exact pînă la pedanterie şi în acelaşi timp plin de umor, ni se arată locul ocupat de pictorii imitativi printre celelalte tipuri de imitatori. Procesul de divizare şi subdivizare, în măsura în care ne poate interesa, se desfăşoară după cum urmează. Există două feluri de creaţie: divină şi omenească. Creatorul divin produce două feluri de lucruri: lucruri reale — animale, plante, pămînt, aer, foc şi apă, iar în al doilea rînd, reproduceri ale acestor originale — imagini onirice, „iar la lumina zilei, toate acele aparenţe de obîrşie naturală pe care le numim umbră cînd în calea luminii stau pete întunecate"[50], sau reflexe atunci cînd apar pe suprafeţe strălucitoare şi lustruite. Acestor două produse divine le corespund două garnituri de produse omeneşti: lucruri reale, ca de pildă casele, şi în al doilea rînd, imaginea acestor artefacte — o pictură înfăţişînd o casă, „ca şi cum ar fi un vis făurit de mîna omului pentru ochii treji"[51]. Cea de-a doua clasă de produse omeneşti e apoi la rîndul ei subdivizată. Există imagini care sînt asemănătoare şi imagini care par numai a fi asemănătoare. Primul grup cuprinde copiile fidele ale originalelor, al doilea, fantasme în care stă la pîndă o anumită falsitate. Să ne oprim puţin aici pentru a lua cunoştinţă de felul în care Platon aplică această divizare la pictură. El menţionează întîi un fel de pictură care reprezintă o imitaţie reuşită a originalului, căruia îi corespunde în lungime, lăţime, adîncime şi

[49] *Sofistul,* 267d. Apud F.M. Cornford, *Plato's Theory of Knowledge,* Harcourt, Brace, 1935, pp. 329—330.

[50] *Ibid.,* 226b; trad. Cornford, *op. cit.,* p. 327.

[51] *Ibid,* p. 328.

IMITAŢIA
STICA

culoare, chiar dacă în calitatea ei de „imitaţie" ţine de o ordine distinctă a existenţei; în al doilea rînd, numeroasele reprezentări parţiale şi deformatoare ale originalului. Către această a doua clasă de picturi şi-a concentrat atenţia în *Statul,* X[52], cu toate că acolo nu fusese atît de riguros definită. Iar acum îl interesează această categorie a simulacrului sau a fantasmei pentru că e pe drumul ce duce spre bîrlogul sofistului, iar indicatoarele arată că e vorba mai degrabă de făurirea fantastică decît cu adevărat asemănătoare. Pe măsură ce bifurcarea logică avansează, producerea simulacrelor cunoaşte o nouă subdivizare, în vreme ce producerea de imagini cu adevărat asemănătoare e lăsată în suspensie. Fantasmele pot fi făurite fie cu ajutorul uneltelor, ca în sculptură şi pictură, fie prin interpretare umană. Mimul uman e şi el de două feluri. E fie un actor deliberat, cu deplină înţelegere a rolului său, fie un pretendent la caracterul pe care-l propune. Cînd pretenţia la acest caracter e nesinceră, îl avem pe sofist, şi în imediata lui apropiere pe demagog. Puţin mai înainte în conversaţie[53], vorbitorul principal se referă la fenomenul, pe atunci obişnuit, al distorsionării figurilor mari de dragul frumuseţii efectului. Adaptarea compoziţiei la un punct de vedere anumit, el o numeşte părăsire a adevărului şi recurgere la o artă fantastică. Platon, după cum putem deduce de aici, trebuie să fi luat partea lui Alcamenes, împotrivindu-i-se lui Fidias în concursul pe care, spune legenda, l-a cîştigat Fidias pentru că a ţinut seama de distanţa pînă la privitorul statuii sale în momentul cînd aceasta avea să fie instalată. Alcamenes, pierzătorul, şi-a sculptat statuia conform principiilor susţinute de Platon, adică fiind atent doar la exactitatea matematică şi indiferent faţă de orice punct de vedere[54].

CTI-
NEA.

În cartea a doua a *Legilor*[55], cînd un atenian apără, împotriva unui spartan, muzica mai nobilă a statelor iubitoare de pace, atributele imagisticii precise sînt iarăşi numite. Corectitudinea unei imitaţii, spune atenianul, constă în reproducerea calităţii şi proporţiilor originalului. Similaritatea dintre cei doi termeni în chestiune trebuie să fie atît cantitativă cît şi calitativă. Aplicînd acest caz la pictură, atenianul demonstrează că portretul unui om trebuie să arate membrele corpului în numărul lor corect şi în relaţiile lor reciproce exacte şi că, oriunde, culorile şi formele modelului şi ale replicii trebuie să corespundă. Înainte de a judeca orice alte calităţi ale unei opere de artă, cunoscătorul trebuie să verifice acest adevăr sau această corectitudine a picturii. Corectitudinea trebuie pusă în legătură cu intenţia generală, nu numai cu un paralelism mecanic. Cu alte cuvinte, Platon are aici

---

[52] 589.
[53] *Sofistul,* 236.
[54] J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen,* 1868, No. 772.
[55] 666 urm.

în vedere modificarea la care a supus conceptul pitagoreic de măsurare prin raportarea lui la o funcție sau la o semnificație. „Un om care vrea să nu comită nici o eroare de judecată asupra unui produs anumit trebuie, în orice caz, să priceapă ce este acest produs. Dacă nu pricepe ce anume e, adică ce destinație are sau a cui imagine e de fapt, va trece multă vreme pînă va desluși corectitudinea ori greșeala în scopul artistului“[56].

Dar în acest pasaj al *Legilor*, contrastul dintre imitația corectă și cea distorsionată e numai una din preocupările cercetării asupra semnificației artei imitative. Necesitatea ca artiștii buni și criticii de artă destoinici să se preocupe de „adevăr“ e prevăzută ca un fel de existență minimă, iar atenția e focalizată asupra unei alte opoziții. Sînt anumite produse ale artei creatoare de imagini care nu au valoare, nu prilejuiesc nici o utilitate, nici un bine, dincolo de o simplă plăcere însoțitoare. Există un gust și o savoare, o știe oricine, care acompaniază acțiunile și procesele necesare și utile, ca mîncatul sau învățatul. O atare plăcere reprezintă un bine concomitent. Dar nu e bine ca o activitate să furnizeze exclusiv plăcere. Nimic temeinic ori serios nu e oferit într-o asemenea împrejurare aprecierii noastre. Și nu va trebui să utilizăm niciodată criteriul plăcerii pentru a măsura valoarea unei funcții cînd ne stă la îndemînă oricare altul. Pentru caracterizarea produselor diferitelor arte imitative cînd singura lor valoare e plăcerea inofensivă, Platon folosește cuvîntul „joc“[57]. Face adeseori o legătură între fantasme, imagini deformate și joc sau glumă[58].

Drama, muzica și dansul sînt, ca și sofistica, spune el, forme propriu-zise de amuzament și scamatorie[59]. „Imitațiile create cu ajutorul picturii și muzicii, numai pentru plăcerea noastră“[60] aparțin laturii ornamentale a existenței. Iar în *Sofistul* se pune întrebarea: „E oare vreun gen de glumă mai artistic și mai cu haz decît genul imitativ?“[61] Magia și scamatoria sînt înrudite cu pictura, deoarece copiilor și persoanelor naive le place să se lase amăgite de aparența de realitate oferită în ambele cazuri. Retorica e o deprindere de „a produce un soi de mulțumire și plăcere“[62], sau, iarăși, e o îmbuibare a poftei nedisciplinate. Platon stabilește un contrast izbitor între acele activități practice serioase, importante și utile — bunăoară artele medicului și ale omului de stat — care se întemeiază pe știință și urmăresc un scop rațional și valoros, chiar dacă nu e vorba de țelul regesc, și celelalte activități, amu-

---

[56] *Ibid.*, II, 668, apud A. E. Taylor, *The Laws of Plato*, Dent, 1934, p. 47.
[57] *Ibid.*, II, 667.
[58] *Statul*, X, 602b; *Politicul*, 288.
[59] *Sofistul*, 235b.
[60] *Politicul*, 288c.
[61] *Sofistul*, 234b.
[62] *Gorgias*, 462c.

zante, distractive şi inutile sau chiar mai rău — cîntatul la flaut, liră şi harfă acompaniat de voce, ca şi întreaga poezie şi oratorie —, care nu au alt ţel decît a prilejui mulţumire[63]. Această a doua categorie de „arte" se adresează, spune el, unui public alcătuit din copii şi femei şi bărbaţi, din sclavi, ca şi din oameni liberi[64] fără deosebire, iar cei care le practică amuză poporul ca şi cum ar avea de-a face cu nişte copii, neglijînd adevărata lor bunăstare[65]. Platon îl dă drept exemplu pe Cinesias.

Definiţia după care Platon vede în unele arte imitaţii fantastice mai poate fi ameliorată spunînd că aceste imitări hazlii trezesc plăcerea iraţională. „Arta imitativă... e un lucru inferior care se întovărăşeşte cu partea inferioară din noi"[66], cu potenţialul sentimental. Oglinda rotitoare a poeziei şi a picturii posedă întotdeauna atributul pozitiv al fascinaţiei sau magiei naturale. „Cel mai recent istoric al picturii antice, E. Pfuhl, foloseşte, vorbind despre Apollodorus, un cuvînt care înseamnă evocare magică."[67]. Iar Apollodorus, ca pictor iluzionist, pare a reprezenta grupul de artişti care nelinişteşte în cea mai mare măsură spiritul lui Platon. Homer, pretendentul la cunoaştere, privat de muzica şi ritmul său, n-ar mai fi un motiv serios de îngrijorare pentru filosoful practic, dar imitaţiile după Homer la care se adaugă farmecul versului său stîrnesc sufletul şi răpesc inima[68]. Lumea artelor frumoase se diferenţiază nu numai prin faptul de a fi „umbra unei alteia", făurite de un ţesător orb, dar şi prin acela că posedă o înrudire deosebită cu emoţiile şi totodată o putere asupra lor, un model senzual suscitîndu-le inevitabil. Frumuseţea e prin natura ei „o vrajă puternică", o „floare"[69]; poezia e o „muză cuceritoare"[70]. În cele mai sinistre înfăţişări ale sale, ea poate fi vrăjitorie sau artă a preparării filtrelor.

Conexiunea naturală dintre o anumită categorie de arte şi plăcere este, pentru Platon, unul din cele mai grave motive de îngrijorare. De vreme ce plăcerea impură e atît de strîns legată de artă încît face parte integrantă din definiţia ei, o analiză completă a artei va include şi analiza plăcerii. Platon întreprinde această analiză în *Gorgias, Fileb* şi *Timeu*. Plăcerea necontrolată de înţelepciune sau bine, spune el, trezeşte la viaţă, nutreşte şi întăreşte impulsurile josnice ale oamenilor, uscînd şi înfometîndu-le firea superioară[71]. Ce înseamnă toate acestea, privite mai îndeaproape? Plăcerile de care e vorba

---

[63] De ex. *Gorgias*, 501.
[64] *Ibid.*, 502d.
[65] *Ibid.*, 502e.
[66] *Statul*, X, 603b.
[67] P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, 1933, p. 23.
[68] *Statul*, X, 601.
[69] *Loc. cit.*
[70] *Ibid.*, X, 607.
[71] *Ibid.*, X, 605.

aici ne prefac vieţile într-un joc de scrînciob: acum sîntem sus de mulţumire, iar în clipa următoare jos datorită epuizării ultimei plăceri şi rîvnirii uneia noi; şi acest proces de urcare şi coborîre se repetă fără limite. Goana după desfătări efemere ne face apoi asemenea butoaielor găurite sau ciururilor[72], care nici nu ajung să se umple, că se şi golesc. Ajungem otrăviţi de o sete nefirească şi de o infinită nemulţumire, căci cu cît ne lăsăm mai copleşiţi de senzaţii, cu atît dorim mai multe. Devenim una cu „neastîmpărul pe care oamenii greşit îl numesc desfătare". În slăbiciunea noastră deseori tînjim după o „jeluire fără saţ"[73]. Imitaţia de dragul imitaţiei se însoţeşte cu emoţia de dragul emoţiei, iar în amîndouă e un minim de adevăr şi substanţă.

PLĂCEREA E[...] BURE, SLĂB[...] RAŢIUNEA.

Căci căutarea mulţumirii nu numai că ne despică existenţa longitudinal, aşa încît asemenea unor valuri ne înălţăm şi ne prăbuşim mereu, ci introduce tensiune şi în fiecare clipă din viaţa noastră. Contrastul aţîţător ca şi o tensiune simultană între plăcere şi durere fac parte integrantă din impresia puternică ce însoţeşte asistarea la un spectacol tragic. Asistînd la tragedii, oamenii îşi savurează pînă şi plînsul[74]. Ridicolul de asemenea e un complex alcătuit din durerea necazului şi plăcerea rîsului[75]. Complexitatea sporită a unor astfel de stări sufleteşti presupune şi o neclaritate corespunzătoare. Sufletul se tulbură atras astfel în două direcţii în aceeaşi clipă şi consecinţa e, dacă nu nebunia liniştită, isteria. Socrate îl întreabă pe Ion, rapsodul, dacă în timp ce recită, e stăpîn pe sine. „Sau îţi ieşi din fire, iar sufletul tău, cuprins de har, îşi închipuie că e de faţă la toate faptele pe care le istoriseşti şi cînţi?"[76] Iar Ion răspunde: „N-am să-ţi tăinuiesc nimic. De cîte ori recit o întîmplare jalnică, mi se umplu ochii de lacrimi; dacă e ceva înfricoşător sau groaznic, mi se ridică părul măciucă de teamă şi inima începe să salte."[77] Dacă pe de-o parte funcţia producătoare de plăcere e tulbure şi nesăţioasă, pe de alta ea ofileşte şi înfometează firea raţională şi cumpătată a naturii omeneşti, în acelaşi ritm în care e hrănită pofta de senzaţii. Căci plăcerea e absorbantă. Ea provoacă uitarea şi neglijarea celei mai de seamă preocupări a vieţii. Turbiditatea entuziasmului sau plăcerea isterică împiedică raţiunea, „principiul socotitor", să aprecieze lucrurile la adevărata lor valoare. „Plăcerea e cel mai mare dintre impostori"[78]. Ea face ca lucrurile mici să arate mari, iar cele mari, mici, aşa încît ea luptă împotriva virtuţii veracităţii, care întruchipează perfecţiunea facultăţii noastre raţionale.

---

[72] *Gorgias*, 493–494.
[73] *Statul*, X, 606.
[74] *Fileb*, 48.
[75] *Ibid.*, 50.
[76] *Ion*, 535b. (Vezi *Arte poetice. Antichitatea*, ed. cit., p. 63.)
[77] *Loc. cit.*, c.
[78] *Fileb*, 65c.

Fascinaţia scenei iarăşi ne ispiteşte să apreciem în mod fals ceea ce e admirabil sau amuzant. Ne-am ruşina dacă ar fi să ne facem vinovaţi de toate grosolăniile şi bufoneriile pe care le înghiţim chiar cu satisfacţie cînd sîntem simpli spectatori[79]. Plăcerile cele mai artistice duc război nu numai împotriva raţiunii şi adevărului, dar şi a ţinutei şi a stăpînirii de sine.

PLĂCUT IUNII NU L RĂU.

Dar această „plăcere" sau „fascinaţie" care însoţesc acţiunea şi produsul omenesc nu sînt pentru Platon rele fără nici un echivoc. Adeseori, cuvintele lui scoase din pasaje izolate ne-ar putea da convingerea că aşa stau lucrurile. Dar ca şi termenii „artă" şi „imitaţie", termenul „plăcere" şi cuvintele corelate şi care presupun farmecul exercitat de funcţiile producătoare de plăcere acoperă o arie semantică foarte largă. Semnificaţia plăcerii e sensibilă şi ea la utilizarea ce i se dă cuvîntului şi la asociaţia în care se găseşte. Poate fi chiar pură şi absolută atunci cînd un spectator se bucură de contemplarea formelor geometrice abstracte, precum cercul şi linia dreaptă, a tonurilor sau culorilor pure şi a miresmelor[80]. Cele mai convenabile posibilităţi pentru plăcere sînt scoase în evidenţă în pasajul din *Legile* de care ne-am despărţit cu puţin timp înainte, în scopul de a dezvolta latura mai sinistră a senzaţiei plăcute. Aici e supus judecăţii tot ce e legat de plăcere. Interlocutorul atenian laudă plăcerea: „În ceea ce mă priveşte, pot spune că mă împac cu opinia obişnuită pînă la un punct: etalonul după care trebuie judecată muzica e plăcerea pe care o dă"[81]; şi în acelaşi timp o şi condamnă: „Se spune îndeobşte că etalonul justeţei în muzică e efectul ei dătător de plăcere. Aceasta e însă o părere inadmisibilă, la drept vorbind e blasfemie curată"[82]. Dacă aceste două afirmaţii, ambele reprezentînd cîte un aspect al gîndirii platonice, vor putea fi reconciliate, cauza plăcerii va putea fi elucidată în deplina ei semnificaţie.

A SE IM- ŞEŞTE DIN T.

Cînd, prin intermediul atenianului, Platon declară că acceptă criteriul plăcerii pentru muzică, el nu întîrzie să adauge: dar nu chiar plăcerea oricui. Apoi dezvăluie imediat afinitatea inerentă a muzicii faţă de suflet. Această afinitate e sugerată în parte de conceperea muzicii ca imitaţie. Arta corală, din care face parte muzica, „e o prezentare imitativă de moravuri, cu întreaga varietate de acţiune şi împrejurare, totul jucat de actori care depind de caracterizare şi interpretare"[83]. Dar respingerea sau congenialitatea dintre muzică şi suflet e în realitate atracţia sau repulsia a două elemente dinăuntrul unui singur tot mai degrabă decît a două entităţi distincte. Muzica plăsmuită, abstracţie făcîndu-se de dispoziţia morală pe care o înfăţişează, e

[79] *Statul*, X, 606c.
[80] *Fileb*, 51b, c.
[81] *Legile*, II, 658.
[82] *Ibid.*, II, 655.
[83] *Ibid.*, II, 655.

de fapt o muzică din care sufletul muzicii s-a dus. Concepţia lui Platon e mai adecvat exprimată dacă spunem că muzica se împărtăşeşte din suflet, decît spunînd că-l imită. Cineva care ascultă muzica se regăseşte, ca să zicem aşa, în muzică. Şi rezultă ca atare că în împrejurarea cînd, fie datorită unei înclinări native, fie datorită educaţiei, caracterul unui om posedă un habitus sau o tonalitate anumită, apetitul lui nu poate fi satisfăcut de nimic în muzică decît de corespondentul lui muzical. Că mediul şi esenţa reală a muzicii sînt de natură psihică şi că termenii psihologici aplicaţi muzicii nu sînt metafore, ci calificări literale ne-o învederează o scenă a dialogului.

Atenianul urmăreşte pînă la obîrşie atributele determinante ale muzicii bune. Un om curajos şi un laş nu vor adopta oare atitudini diferite, cîntînd „melodii diferite" în faţa unei primejdii identice? întreabă el. Interlocutorul nu numai că e de acord, dar contribuie şi el cu ceva la descriere. Acei oameni îşi vor trăda probabil deosebirea sufletească şi prin culoarea obrajilor. Dar atenianul replică la acest amendament că dacă vrei să aplici muzicii termeni critici luaţi de la o atare sursă omenească, nu trebuie să-i împrumuţi tocmai de la fenomenul acesta al pălirii sau al contrariului ei, pentru că muzica în substanţa ei nu e un fenomen care să presupună culoarea. Muzica în esenţa ei este un purtător de acorduri şi melodie; aşa încît atitudinea adoptată de corpul omenesc şi exprimarea orală a unui om în primejdie pot oferi caracterizări direct adecvate pentru muzică. Atenianul adaugă o observaţie la adresa criticilor muzicali contemporani. Corifeii nu au fost grijulii în această privinţă, ci au vorbit de o muzică strălucitor colorată[84]. Termenii de valoare aplicaţi oricărei arte trebuie să respecte mediul artei.

De vreme ce, aşadar, ţine de esenţa ei ca muzica să exprime dispoziţiile sufletului, binele suprem al muzicii poate fi raportat la criteriul acesta moral şi spiritual. Muzica bună este aceea care exprimă un temperament bun. Plăcerea resimţită de oamenii buni va fi piatra de încercare prin excelenţă. Platon pune în lumină acestea printr-o fabulă înfăţişată cu umor. Ca să fim absolut siguri că nu doar plăcerea oricui e cea care poate hotărî gustul, nici plăcerea majorităţii, ci numai plăcerea celor mai buni oameni, să ne închipuim o întrecere în a procura pur şi simplu plăcere. Premiul va fi atribuit celui care poate să-şi distreze cel mai bine spectatorii. Anunţarea unui festival va aduce probabil de faţă un recitator al lui Homer, un tragedian, un actor de comedii şi „nu m-aş mira dacă unul dintre ei [dintre actori] şi-ar închipui că sorţii cei mai siguri de a lua premiul ar fi să înfăţişeze un spectacol de păpuşi"[85]. La rostirea voturilor, copiii vor vota pentru spectacolul de păpuşi,

[84] *Legile*, II, 654—655.
[85] *Ibid.*, II, 658.

băieții pentru comedie; cea mai mare parte a poporului, inclusiv femeile culte și tinerii, pentru tragedie, în timp ce bătrînii au să voteze pesemne pentru recitatorul unui poem epic din marea tradiție. Dar numai una din aceste grupe poate avea dreptate. Așadar, problema revine spre rezolvare competenței grupurilor. Cei mai desăvîrșit educați și cei mai nobili sufletește sînt bătrînii. Prin urmare, de judecata lor se va ține seama[86].

Platon îi îngăduie, așadar, plăcerii să rămînă criteriul artelor creatoare de imagini, după ce o supune unei modulări prealabile în cheie caracterologică. Dezghioci muzica și găsești înăuntrul ei o esență a temperamentului moral. Treci în revistă temperamentele morale. Găsești că cel mai bun temperament moral este cel mai drept și cel mai înțelept. Te întorci cu această descoperire la totalitatea originară și nedespicată a muzicii îndreptățit să spui: binele muzicii deservește investigația etică asupra binelui oamenilor. Plăcerea remodelată în ceea ce ar trebui să fie plăcerea, plăcerea atașată binelui poate tranșa atît disputele estetice cît și cele etice. Teoria lui Platon se numără printre cele care „refuză să separe plăcutul de just"[87].

MUZICII
E MODELA
TELE.

Această doctrină a inerenței sufletului în muzică e de cea mai mare importanță în estetica lui Platon nu numai fiindcă, pentru el, ea rezolvă în mare parte problema unui etalon al gustului, ci și fiindcă reprezintă temelia faimoasei și îndelung dezvoltatei sale aplicări a ideilor estetice la educație. Poți fie dezmembra muzica și găsi într-însa atributele unei dispoziții mentale, fie să te îndrepți în sens opus și să aplici modelul global al artelor muzicale la substanța maleabilă a sufletului unui copil. În primul caz, temperamentul moral — curaj, dreptate sau înțelepciune — e cristalul descoperit înăuntru. În cel de al doilea, arta desfășurată s-ar putea compara cu o pecete regească ce ar urma să fie întipărită în ceara spirituală. Platon și-a reprezentat procesul de învățare la copii ca implicînd o mult mai mare proporție de absorbire nemijlocită și inconștientă a formei și deprinderii și mai puțin o achiziție conștientă de idei și fapte, decît noi azi. În programul educativ recomandat de el în *Statul* și *Legile*, Platon se bizuie cu toată încrederea pe această posibilitate de asimilare inconștientă a deprinderilor și gustului, pe impresionabilitatea unui spirit tînăr pus în prezența unei calități spirituale generale. „Imitațiile, începute încă din anii copilăriei și continuate pînă tîrziu, se statornicesc sub formă de deprinderi și devin [o a doua] natură, în trup, în grai și în cuget"[88], spune el. Platon atrage aici atenția asupra modalității în care deprinderile exterioare ale unui comportament civilizat pot fi inculcate de timpuriu și dăinui o viață întreagă. „Ritmul și armonia se împlîntă în adîn-

[86] *Loc. cit.*
[87] *Legile*, II, 663.
[88] *Statul*, III, 395d. (Vezi *Arte poetice. Antichitatea*, ed. cit. p. 110.)

cul sufletului şi-l prind cu toată puterea."[89] El ne spune că instruirea tineretului nu seamănă cu împachetarea unor încălţări într-o ladă, ci mai curînd cu dusul animalelor la păscut, deoarece ea implică asimilarea de către copil a hranei vitale şi formative. Trupul şi sufletul cresc pe seama a ceea ce primesc ca hrană. „Nu se poate ca un om să nu crească după lucrurile pe care le gustă, bune sau rele, chiar de i-ar fi ruşine s-o recunoască".[90] (Adesea observăm cît de repede prind copiii accentul regional sau „cadenţa" unei limbi străine.) Pentru ca educarea gustului şi imaginaţiei copiilor pe această cale naturală subconştientă să se poată face, Platon trasează cîteva interdicţii stricte, ca şi prescripţii la fel de stricte. Jumătate din timpul şi atenţia copiilor trebuie dedicate dansului, cîntului şi ascultării miturilor populare.

Teoria lui Platon despre procesul de învăţare fundamentează, aşadar, recomandările sale de modificări ale poeziei ce urmează a fi predată tinerilor atenieni. Cîntecele „sînt cu adevărat vrăji pentru suflete"[91], spune el, iar cum arta e magică şi minţile tinere uşor de plămădit, şi cum statul e menit să creeze trupuri şi suflete generoase, anumite căi trebuie curăţite sau chiar suprimate. Întîi trebuie să le cerem conducătorilor răspunzători ai statului să pregătească o ediţie expurgată a lui Homer, deoarece Homer e alimentul de bază al literaturii de imaginaţie. Ştim acum că ceea ce e bine este totdeauna sieşi suficient, echilibrat şi unic în esenţă[92]. Prin urmare, reprezentările fiinţelor divine şi eroice din Homer trebuie să se conformeze celei mai bune concepţii a noastre despre ceea ce e vrednic de admiraţie. E necuviincios şi înşelător totodată să-i zugrăvim pe locuitorii Olimpului ca pe nişte fiinţe isterice şi inconsecvente sau supuse presiunilor externe sau accidentale. „Îi vom ruga aşadar, pe Homer şi pe ceilalţi poeţi, să nu înfăţişeze pe Ahile, fiul zeiţei: Tot zvîrcolindu-se-n pat, se culcă pe spate, pe dungă, ba cîteodată pieptiş, la urmă se scoală-n picioare, umblă pe mal rătăcind..., apoi: Neagră cenuşă împumnă şi-o-mprăştie-n capu-i..., nici plîngînd sau jeluindu-se în toate chipurile, cum l-a închipuit poetul"[93]. Trebuie de asemenea să eliminăm versurile în care se spune despre Zeus că distribuie binele şi răul fără deosebire, căci ceea ce poate fi numit divin în sens strict nu e niciodată neutru, ci e todeauna bun şi izvor al binelui[94]. Hadesul trebuie iarăşi descris ca un loc rezervat fiinţelor divine şi ca unul în care sufletele generoase şi nobile vor merge bucuroase, nu, prin urmare, ca în Homerul

---

[89] *Ibid.*, III, 401d.
[90] *Legile*, II, 656.
[91] *Ibid.*, II, 659 şi 633a.
[92] *Statul*, II, 380–381.
[93] *Ibid.*, III, 388b.
[94] *Ibid.*, II, 379.

neprescurtat, precum nişte lăcaşuri groaznice şi hîde sau ca o peşteră plină de lilieci[95].

LE SEN- DE O ATE RĂ.

După Platon, nu numai miturile homerice ar trebui clarificate şi amendate astfel încît să le înfăţişeze copiilor simţirea etică dreaptă, iar nu răsturnată, şi să fie asimilate de către minţile lor în proporţiile adevărate, ci şi tiparele formale ale poeziei şi muzicii ar trebui reglementate în lumina definiţiei filozofice. Modelarea componentelor artistice e la fel de importantă ca şi conţinutul. Ritmurile, melodiile şi raporturile plastice sînt capabile, prin simpla lor oscilaţie şi configuraţie, să slăbească şi să fisureze echilibrul şi unitatea organismului. După cum am văzut, ele pot tinde să producă plăceri mixte, iar plăcerile acestea mixte au la rîndul lor tendinţa de a disocia şi de a slăbi coeziunea sufletului omenesc. Astfel, în muzică, modul lidian, care e moleşitor de suav[96], şi modurile complexe, care sparg ordinea şi unitatea spiritului, sînt interzise. Platon se teme de înrîurirea excesivei varietăţi a efectelor, de flaute şi „toate instrumentele cu multe coarde, ce dau o sumedenie de armonii"[97], şi de muzica programatică sau de tip declarat imitativ, deoarece toate acestea accentuează partea în dauna întregului perfect, incită prin noutate şi surpriză, în loc de a urzi o pînză deasă şi transparentă. O asemenea muzică mai degrabă dezintegrează decît formează constituţia în creştere în care pătrunde. Platon consideră că un stil prea compozit şi colorat în muzică, poezie sau dans e ca mîncarea abundentă şi intens condimentată pentru trup — duce la indigestie şi slăbiciune. Modelele laborios ornamentate, actorii înzestraţi care se pot adapta oricărui caracter, şocul emoţional, situaţia neprevăzută sau clişeul histrionic nu-şi vor afla locul printre materialele destinate de Platon educaţiei elementare. Muzica şi dansul vor trebui să cultive două moduri: cel frigian, războinic şi stimulator, şi cel dorian, temperat şi liniştitor[98]. În poezie sînt prescrişi metrii simpli şi genurile literare simple — cel narativ şi cel eroic, iar nu genul dramatic[99].

UL APA- AL ARTEI SLUJI BI- RALA.

Astfel, cîrmuitorii înţelepţi vor recunoaşte şi folosi magia artei în vederea creării unei bune conştiinţe cetăţeneşti, a gîndit Platon. În opoziţie cu proscrierea platonică a dramei trebuie pusă prescrierea, încă de pe vremea redactării *Statului*, a unui mediu ambiant frumos, anume programat pentru copii, un mediu ambiant constînd din clădiri, grădini, vase şi urne plăcute privirii şi veşminte brodate[100]. Aceste privelişti modelatoare de gust urmează a conlucra cu sunete la fel de propice formării acestuia: muzica marţială, care va

[95] *Ibid.*, III, 386—387.
[96] *Ibid.*, III, 398—399.
[97] *Ibid.*, III, 399c.
[98] *Ibid.*, III, 399.
[99] *Ibid.*, III, 392.
[100] *Ibid.*, III, 401.

pune stăpînire pe inimile copiilor şi le va insufla dorinţa de acţiuni vitejeşti; iar ca o contrapondere a stimulantului pentru curaj, vor fi coruri sobre de pace care să înalţe laude zeilor şi să crească o nouă generaţie disciplinată, dreaptă şi respectuoasă. Luate împreună, aceste forme artistice folositoare pot fi chemate brizele lucrărilor nobile care-şi îndreaptă adierea blîndă asupra unor sensibilităţi impresionabile[101]. Întocmai cum fierul se căleşte şi se ameliorează prin foc, tot aşa şi pasiunile se îmblînzesc şi devin utile prin aplicarea corectă a armoniilor[102].

Iată care sînt potenţialităţile sociale ale artei în mîinile cîrmuitorilor înţelepţi. Dacă expulzarea poeţilor din cetatea ideală a lui Platon ni se pare astăzi ofensatoare, credinţa filosofului în eficacitatea practică a artei impuse de el ne poate frapa în egală măsură. Platon pedepseşte tocmai ceea ce iubeşte, admiră şi socoteşte demn de încredere. Cînd vorbeşte de vraja cîntecelor, el se gîndeşte mai mult la ce e bun decît la ce e rău în ele. Pe măsură ce îmbătrîneşte, Platon recunoaşte tot mai mult că arta e mijlocul specific de modelare a emoţiei şi că plăcerile şi durerile plămădite astfel în vederea scopurilor bune devin aliaţi indispensabili ai raţiunii. În *Fedru*, Platon dă dreptate unui conducător de car ce-şi struneşte bidiviii; mai tîrziu, în *Legile*, dă dreptate unei sfori slabe care nu poate trage marioneta omenească aşa cum s-ar cuveni, fără conlucrarea forţei sforilor plăcerii[103].

CE ÎNSE
„KALOS“

Deşi am văzut că Platon admite ca plăcerea — cînd e plăcerea unui suflet nobil — să devină etalonul gustului şi hamul călăuzitor al tineretului, nu trebuie să pierdem însă niciodată din vedere constantul lui dispreţ faţă de identificarea vulgară dintre bine şi plăcere în comparaţie cu identificarea dintre bine şi cunoaştere sau inteligenţă operată de „spiritele alese“[104]. Care e natura exactă a binelui inteligibil postulat de spiritele alese şi suceptibil să deterioreze şi să restaureze plăcerea? A cerceta natura acestui bine înseamnă a studia ultimul concept labil care fundamentează estetica lui Platon. La capătul acelei conversaţii din cartea a doua a *Legilor*, cînd atenianul argumentează din ce în ce mai strîns în favoarea binelui real al muzicii — vorbind fie de nobleţea cîntecului, fie de potrivirea şi ornamentarea lui adecvată —, excelenţa ei ultimă e todeauna exprimată printr-una din formele cuvîntului grecesc *kalos*. De acest termen trebuie să ne ocupăm acum. Cu toate că a fost adesea tradus prin „frumos“, el nu coincide cu ideea vehiculată de acest cuvînt după cum nici *tehné* sau *mimesis* nu semnifică în chip univoc „arta“ sau „imitaţia“ noastră. Traducătorii mai noi folosesc deseori, în engleză, termenul *good*

---

[101] *Loc. cit.*
[102] *Legile*, II, 671.
[103] Această temă e dezvoltată în E. Wind, *Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie*, în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI, 1932.
[104] *Statul*, VI, 505b.

acolo unde cei dinaintea lor îl utilizează pe *beautiful*, iar cuvintele *fair, noble* și *fine* sînt frecvent folosite. Conceptul ascuns în acest cuvînt era precis, cu toate că bogat, în filosofarea lui Platon, dar el reprezenta produsul teoretic al unei îndelungate analize și speculații. Pentru mințile de rînd, nedisciplinate, variatele fațete ale ideii implicate în *to kalon* erau fatalmente puse în umbră de folosirea unui epitet sau altuia și Platon însuși consacră elucidării lui un întreg dialog și însemnate secțiuni din altele. Nu are nevoie numai de mult spațiu în acest scop, ci și de numeroase analogii și procese dialectice înainte de a putea spune că i-a dezvăluit adevărata natură.

RU, PARENȚĂ.

Dialogul de tinerețe, *Hippias Maior*, dedicat în întregime analizei lui *to kalon*, e un soi de repetiție în vederea prezentărilor ulterioare, mai constructive și mai pregnante, ale aceluiași concept, în *Banchetul* și *Statul*. Tot soiul de locuri comune și evidente naivități privitoare la frumos sînt întîi expuse și eliminate pe rînd. De pildă, stupidul și infatuatul Hippias confundă ideea abstractă cu exemplul: frumosul e o fecioară frumoasă sau un cal frumos[105]. Socrate îl înfruntă necontenit, insistînd asupra necesității de a găsi o atare definiție pentru *to kalon*, încît acesta să poată fi predicatul care acoperă toate atributele frumosului. Termenul trebuie să explice frumusețea fecioarelor, a cailor, a instrumentelor muzicale și a vaselor. Cînd Socrate își formulează întrebarea logică în așa fel încît să sugereze ideea atributului esențial al lucrului de definit[106], Hippias coboară simptomatic această noțiune pe planul material și susține că aurul e ceea ce, adăugat unui lucru, aduce frumusețea. Prin urmare aurul trebuie să fie predicatul și forma universală care ne interesează[107]. Socrate îi arată limitele acestei definiții primitive. Ceea ce e frumos trebuie să rămînă astfel pretutindeni și pentru oricine, repetă el[108]. Cînd iată că Hippias are o inspirație subită. Frumos pretutindeni și pentru oricine este să fii sănătos și bogat, cinstit de toți elenii, să te bucuri de o viață lungă și să fii înmormîntat frumos de copiii tăi[109]. O atare sumă de lucruri frumoase cu siguranță că echivalează universalitatea în materie de frumos pe care o pretinde Socrate. Dar Socrate îi ripostează neîntîrziat că pentru Ahile și străbunul lui, Eac, și pentru mulți alții născuți din zei, nu viața lungă și înmormîntarea de către copii, ci moartea a fost fără doar și poate frumosul[110]. Hippias face apoi o nouă gafă, identificînd frumosul cu ceea ce pare frumos, ca în cazul veșmintelor iscusit alese care îți scot în evidență persoana[111]. Socrate arată cît de intolerabilă e o stare de

---

[105] *Hippias Maior*, 287e, 288b—c. (Trad. parțială de C. Noica, în *Arte poetice*, ed. cit.)
[106] *Ibid*, 289b.
[107] *Ibid.*, 289e.
[108] *Ibid.*, 291d.
[109] *Ibid.*, 291e.
[110] *Ibid.*, 292e—293.
[111] *Ibid.*, 294.

lucruri guvernată de o asemenea concepție despre frumos. Ar fi o înfățișare exterioară, plăcută dar falsă; o realitate subiacentă, urîtă și conducînd la o impresie falsă. E adevărat că în cazul frumosului se știe prea bine că aparența și realitatea diferă. Dar va alege oare cineva înfățișarea exterioară frumoasă drept întruchipare a „frumosului în sine"?[112]

Socrate se încumetă apoi să găsească el însuși o definiție și se apropie, fără a-l atinge însă, de conceptul pe care îl explicitează dialogurile tîrzii. Frumos e ceea ce poate să-și împlinească bine rostul propriu, sugerează el; așadar, nu s-ar putea oare ca frumosul să fie o funcție îndeplinită cu succes?[113] Dar nu întîrzie să constate că și această definiție trebuie amendată, pentru că nimeni dintre noi n-ar accepta să laude drept nobilă destoinicia de a face rău. Poate că frumosul e prielnicul. Aici întîlnim o prefigurare a tezei platonice după care frumosul e binele. Această definiție ajunge în impas din pricina distincției dintre puterea producătoare și produs. Dacă frumosul e cauza binelui, binele și frumosul se deosebesc în aceeași măsură ca tatăl de fiu sau autorul de opera sa. Așa încît și frumosul trebuie să difere cu necesitate de bine, adică trebuie să fie non-bine — concluzie inadmisibilă[114]. Se recurge apoi la plăcere ca termen definitoriu al frumosului. Ar fi oare cu putință să definim frumosul drept ceea ce ne produce plăcere prin intermediul auzului și văzului?[115] Problema ridicată de o astfel de definiție e în parte cea a limitării nobilului și plăcutului la senzual și în parte adecvarea plăcerii ca atare la diferențierea celor două canale, văzul și auzul.

Ceea ce Hippias numește disprețuitor „praful și vorbele deșarte"[116] ale acestui dialog timpuriu despre frumos sînt prinse într-o structură teoretică de o mare pregnanță în dialogurile tîrzii. Aproape de finele *Banchetului*, după ce Platon a înfățișat elocvent ce este Frumosul în sine și modul de viață care se apropie cel mai mult de acest ideal, el adaugă, reamintindu-și parcă sugestiile sterile ale lui Hippias: „Din moment ce ai văzut-o o dată [adevărata esență a frumosului], cum îți vor mai părea pe lîngă ea și aurul și îmbrăcămintea, și tinerii frumoși, și copilandrii!"[117] În aceste dialoguri mai adecvate, esența frumosului e folosită ca nume unic pentru țelul în căutarea căruia filosoful își cheltuiește viața întreagă. Și lucrul în a cărui căutare își cheltuiește viața filosoful e, în ochii lui Platon, cel pe care toți oamenii ar trebui cu necesitate să-l dorească, dacă partea divină din firea lor ar putea fi deplin însuflețită. „Cînd ajunge la bine, nimeni nu se mulțumește să-i posede doar aparența,

[112] *Loc. cit.*
[113] *Ibid.*, 295c—d.
[114] *Ibid.*, 296 c—e.
[115] *Ibid.*, 297e.
[116] *Ibid.*, 304.
[117] *Banchetul*, 211d. (Trad. C. Papacostea, în Platon, *Dialoguri*, ed. cit.)

ci toţi oamenii îi caută realitatea"[118]. Binele unui lucru e pentru Platon temeiul existenţei acestuia. Toate făpturile, însufleţite sau nu, *există* în raport cu participarea lor la bine. Căutarea intelectuală a binelui, filosofia, reprezintă modalitatea specific umană a universalei năzuinţe către existenţa esenţială şi incoruptibilă. Cum însă omul e un conglomerat de trup şi suflet, tinzînd şi către unul, şi către celălalt, semnificaţia strădaniei sale, în ceea ce priveşte locul ei în natură, este ambiguă. Filosofia reprezintă smulgerea sufletului din lăcaşul lui corporal şi ca atare poate fi descrisă ca o murire în viaţă. Pe de altă parte, ea e înflorirea vieţii înseşi, o sublimare a acelei puteri divine care în ordinea animală împinge masculul către femelă, umple inima îndrăgostitului cu dorinţă fierbinte şi entuziasm, insuflă curaj invincibil oştirii sacre a tinerilor tebani şi palpită în cîntecul poetului, mişcîndu-i pe ascultătorii lui pînă la lacrimi — este Erosul. Filosofia, această ultimă invenţie a spiritului omenesc, cea mai tînără dintre arte, e astfel revelată drept „cel mai bătrîn şi cel mai nobil dintre zei". Platon îl pune pe Socrate să spună în atît de multe cuvinte că dragostea e un filosof[119]. Amîndouă îndură suferinţele pasiunii violente; amîndouă, dacă norocul surîde încercării de cucerire în dragoste şi muncii lor pătimaşe, se consumă în întregime în binecuvîntarea comuniunii şi procrearea urmaşului. Atît înzestrarea înnăscută pentru dragoste cît şi cea pentru filosofie implică înclinaţia irezistibilă şi sensibilitatea faţă de graţia formei. Dispoziţia erotică primară îmbrăţişează atît de inevitabil obiectul admirat, forma perceptibilă recunoscută ca ipostază a frumosului, încît frumosul şi dragostea îşi sînt esenţialmente complementare[120]. Dinamica erosului e pusă în mişcare de perceperea frumosului; „dar cînd vine aproape de ceva urît, ce mîhnit, ce trist se retrage în sine!"[121]

Din acest început îşi face ivirea calea filosofică. Căci filosoful care-şi simte într-adevăr chemarea face totul ca să-şi urmeze obiectul dorinţelor sale după ce-l zăreşte răsărindu-i în faţă[122]. Principalul interes nutrit de Platon dragostei specific filosofice stă în parcurgerea drumului ei ascendent, scara frumosului: dialectică. Prima treaptă e universalizarea frumosului. Îndrăgostitul trebuie să înţeleagă „că frumosul care se găseşte într-un trup — oricare ar fi el — este frate cu frumosul ce este într-alt trup. Şi dac-ar trebui să urmărim frumuseţea după înfăţişarea exterioară, ar fi o nesăbuinţă să nu socotim că frumosul din toate trupurile este în fapt unul şi acelaşi"[123]. Trupul frumos al fiinţei iubite devine parte şi simptom al unei lumi a frumuseţii

---

[118] *Statul*, VI, 505d.
[119] *Banchetul*, 204b.
[120] *Ibid.*, 204d.
[121] *Ibid.*, 206d.
[122] *Ibid.*, 210–211.
[123] *Ibid.*, 210b.

fizice. Treapta următoare presupune trecerea de la corp la suflet. Fie şi o slabă cîtime de har spiritual va fi suficientă pentru a cîntări mai mult în preţuirea lui decît o mare frumuseţe personală. Intuind mai înalta frumuseţe a spiritului, îndrăgostitul va trece la frumuseţea datinilor şi-a legilor; de aici, la frumuseţea învăţăturii şi ştiinţelor. Se apropie acum de capătul călătoriei.

Frumuseţea care se află la capătul iniţierii dă sens tuturor frumuseţilor inferioare. Dar ea însăşi nu e privită decît de cei care pot persevera pe calea deschisă tuturor oamenilor, dar mult dincolo de voinţa sau capacitatea celor mai mulţi. Cei înzestraţi cu un mare curaj, putere sau memorie şi înţelegere şi care se ţin tari pînă la capăt vor întrezări deodată „o frumuseţe de caracter miraculos"[124]. Platon îşi reprezintă această viziune ca şi cum ar fi vorba de îndeplinirea mistică a unui ritual. Frumosul absolut o dată atins nu e de fapt succeptibil de a fi definit în termeni normali, deoarece sălăşluieşte dincolo de existenţă şi cunoaştere. Dar cuvintele obişnuite pot oferi aproximări ale naturii sale. O dată mai mult, căutătorul lui trebuie îndrumat să şi-l reprezinte prin discernerea contrastelor dintre el şi ceea ce opinia comună numeşte frumos.

În primul rînd, frumosul în sine e stabil[125]. Frumuseţile multiple se nasc şi pier. Nici un obiect concret, fie el fizic ori spiritual, pe care l-am putea elogia numindu-l frumos, nu ar putea rezista la această încercare a permanenţei frumuseţii absolute. Trupurile şi podoabele, legile şi deprinderile omeneşti, ştiinţele, oricît de bune, de frumoase şi de adecvate ar fi ele, sînt totuşi mărginite şi pieritoare. Pentru Platon, contrastul dintre Idei sau esenţe şi existenţele sau cazurile particulare implică întotdeauna opoziţia dintre unul neschimbător şi multiplul schimbător.

În cazul ideii de frumos însă constanţa caracterului ei are o semnificaţie deosebită pentru sufletul în formare. Cerinţa noastră cea mai intimă e de a ne prelungi şi stabiliza binele sau ceea ce sîntem în esenţă[126]. Această necesitate instinctivă — lucrarea lui Eros în sînul nostru — îi apare în chip vag conştiinţei noastre cotidiene ca o năzuinţă după viaţa nemuritoare; şi această năzuinţă către nemurire se manifestă la rîndu-i în noi ca îndemnul de-a procrea, căci prin generaţiile ce izvorăsc din pîntecele noastre ne zugrăvim pe noi înşine ca tipuri nemuritoare. Or, Frumosul e conceput de către Platon ca geniu protector al procreaţiei[127], căci dorinţa de a zămisli nu intră în acţiune decît stimulată de prezenţa frumuseţii. Astfel, instinctul de-a face copii sau, dacă sîntem naturi superioare, de-a lăsa în urma noastră copii intelectuali —

---

[124] *Ibid.*, 210e.
[125] *Ibid.*, 211.
[126] *Ibid*, 206, 207c–d.
[127] *Ibid.*, 206d.

poeme sau constituţii ale statelor — reprezintă participarea noastră la principiul unicei frumuseţi nepieritoare[128]. Platon crede însă că atîta timp cît socotim că năzuinţa de-a atinge suprema frumuseţe poate fi satisfăcută prin zămislirea unor entităţi distincte de eurile noastre, dragostea rămîne viciată de imperfecţiune. Poftele fizice inferioare cer evidenţa fizică a unor noi persoane; năzuinţele ceva mai înalte ale părţii noastre spirituale cer acţiuni, mişcări şi entităţi similare în excelenţă calităţii lor sufleteşti, fapte eroice sau obiecte utile; dar raţiunea, partea divină din noi, doreşte şi ea să fie statornicită, forjată, ca să zicem aşa, în bronz durabil. Aici îşi face apariţia un adevăr semnificativ. Dorinţa de perpetuare a părţii divine din noi poate fi reprezentată numai ca întoarcerea sufletului la el însuşi şi aprecierea finală de către suflet a propriei sale naturi intrinseci[129]. Prin urmare, în înţelesul ei ultim, Frumuseţea, ca zeiţă a procreării[130], patronează propria noastră re-creare de sine întru imaginea divinităţii. Sîntem ajutaţi să eliberăm elementul etern ce sălăşluieşte în noi prin toate transmigraţiile şi pelerinajele sufletului, şi prin împreunare cu esenţa să-i asigurăm puterea de-a persista şi de-a rezista la orice schimbare.

E REALIZA- DIVINITĂ- DIN NOI.

AREA UNI- MĂ E CEA BUNĂ.

Unul din modurile de a enunţa contrastul dintre Unul ideal şi multiplele copii constă în a spune că primul e imobil, iar celelalte mobile[131]. Prin urmare, influenţa frumosului în sine asupra sufletului se poate exprima în termeni de mişcare, cum ar fi geneza artei omeneşti. Platon reia, într-o manieră fabulatorie, părerea obştească după care arta dansului şi-a cîntecului marchează trecerea de la răcnetul şi urletul animalic şi de la ţopăiala şi săriturile infantile întîmplătoare la mişcările ritmice instituite şi conduse de către Apolo şi Muze la marile serbări[132]. Cu toate că după opinia lui Platon repausul e preferabil exhibării oricărui soi de mişcare, e totuşi o mare diferenţă în privinţa perfecţiunii între diferitele feluri de mişcare. Ordinea în mişcare e o imitare a stabilităţii. Trecînd în revistă cele zece feluri de mişcare[133], Platon arată că mişcarea ce se desfăşoară într-o zonă unică şi în jurul unui centru, ca, de pildă, roata care se învîrteşte bine sau o sferă bine confecţionată, e cea mai bună. Această mişcare regulată şi uniformă pe o arie bine delimitată în jurul unui centru e mişcarea înţelepciunii. Însuşi Frumosul absolut, fiind identic cu sine, are tendinţa de a instaura o mişcare ritmică regulată, identică deci cu sine, şi în suflet, în măsura în care sufletul e capabil să-şi asume acest fel de mişcare. Tot ceea ce e binefăcător şi înţelept este, pentru Platon,

---

[128] *Ibid.*, 209.
[129] *Statul*, VII, 518; *Charmides*, 165.
[130] *Banchetul*, 206b.
[131] *Timeu*, 28.
[132] *Legile*, II, 653, 654.
[133] *Ibid.*, X, 893, 894.

o întîlnire a asemănătorului cu asemănătorul, consubstanțialitate sau identitate cu sine însuși; mișcarea circulară ține, așadar, de această categorie[134]. Dar numai partea inteligibilă a sufletului e capabilă să se miște uniform în jurul propriei sale axe. Platon dă o explicație a modului în care se realizează disciplinarea mișcărilor neregulate și haotice ca să ajungă la ordinea bună a mișcării ce revine la sine, caracteristică inteligenței.

SIMȚURIL TĂ ARM

Corpurile cerești care sînt zei inferiori se mișcă pe orbite circulare, iar creatorul nostru ne-a plăsmuit astfel încît să dispunem de un mijloc de-a învăța să imităm mișcarea stelelor. Într-asta stau scopul și utilitatea, justificarea și interpretarea văzului și auzului și acum sîntem în măsură de a înțelege de ce în *Hippias Maior* Socrate a respins definiția frumosului drept ceea ce e „plăcut văzului și auzului" ca incompletă. „Zeul a născocit vederea și ne-a dat-o pentru ca noi să putem observa crugurile inteligenței din cer și să tragem folos de pe urma lor pentru rotirile propriului nostru gînd, care sînt înrudite cu ele, măcar că ale noastre sînt tulburate și ale lor nu cunosc abaterea; și pentru ca, învățînd să le cunoaștem și dobîndind puterea de a le calcula corect conform naturii, să putem reproduce revoluțiile cu totul infailibile ale zeului și să statornicim într-o rînduială cuminte mișcările rătăcitoare din noi înșine."[135] Același argument e invocat apoi pentru a explica existența auzului: „Despre sunet și auz iarăși se poate da seamă la fel: ele sînt un dar ceresc făcut cu același gînd și în același scop. Căci nu numai graiul a fost lăsat în același scop, la care contribuie în cea mai mare măsură, ci și tot ceea ce în muzică e util ascultării sunetului e dat de dragul armoniei; și armonia, ale cărei mișcări se înfrățesc cu revoluțiile sufletului dinăuntrul nostru, a fost dăruită de Muze celui ale cărui legături cu ele sînt călăuzite de inteligență, nu de dragul plăcerii iraționale (care se crede acuma că îi este folosul), ci ca un aliat împotriva discordiei lăuntrice care s-a strecurat în rotirea sufletului, pentru a-i restabili ordinea și consonanța cu sine. Ritmul a fost de asemenea un sprijin oferit nouă de aceleași mîini în același scop, deoarece la cei mai mulți dintre noi starea ne e lipsită de măsură și săracă în grație"[136].

FRUMOSUL SEMNIFICAT VĂZULUI Ș ZULUI PE SUFLET.

În vreme ce analiza definiția frumosului drept ceea ce e plăcut văzului și auzului, Socrate atrăgea atenția asupra necesității unui principiu comun subiacent care să poată demonstra de ce anume ceea ce e plăcut pentru văz e plăcut și pentru auz și de ce anume ceea ce e plăcut în genere, cînd nu se mărginește la cele două canale ale văzului și auzului, nu poate fi identificat cu frumosul[137]. Ținea de fapt să spună că o idee sau un concept unificator

---

[134] *Ibid.*, VIII, 837; *Lysis*, 221, 222.
[135] Timeu, 47b—c, apud Cornford: *Plato's Cosmology*, Kegan Paul, 1937, p. 158.
[136] *Ibid.*, 47b—c.
[137] *Hippias Maior*, 298—303.

nu poate fi exprimat pur şi simplu în termeni ai unor simţuri distincte, fiindcă acestea nu se află reunite în cadrul nici unei unităţi. Sugerează apoi că frumosul ar putea fi identificat cu ceea ce s-ar putea numi inteligibilul văzului şi auzului: funcţia pe care o îndeplinesc în economia sufletului. Aceeaşi sublimare a desfătărilor senzuale produse de culoare şi ton în tărîmul pur al formei şi relaţiei intelectuale e săvîrşită şi în *Statul*. Platon conturează educaţia adecvată a filosofului. Prin educaţia sa, filosoful trebuie să devină capabil de a urca însăşi scara ce duce către frumosul identic cu sine şi veşnic care constituia tema *Banchetului*. El trebuie să studieze astronomia, dar să nu zăbovească prea mult asupra splendidului „blazon al cerurilor“[138]; iar cînd va studia armonia muzicală, nu va trebui să se lase purtat de colo pînă colo, ca amatorii obişnuiţi de spectacole, de momeala noilor forme muzicale[139]. Utilizarea justă a „inteligenţei naturale imanente sufletului“ îl duce pe iubitorul de înţelepciune şi frumos departe de „licăririle ce împestriţează cerul“ — „ornamente pe o suprafaţă vizibilă“ —, departe de loviturile plectrului şi de subtila discernere a intervalelor delicate, îndrumîndu-l spre legile eterne ale numărului gravate în aceste imagini[140]. Iar aceste legi ale numărului sînt expresii ale unicei idei de bine şi frumos.

Dar deşi pentru Platon frumosul suprem e totdeauna contemplat mai degrabă decît privit prin facultatea fizică a văzului, el ne reaminteşte stăruitor analogia dintre lumină şi frumuseţe. Gloria înţelepciunii nu e văzută de ochi muritori. Dar cel mai bun echivalent fizic al ţintei ideale este soarele[141]. Ideea binelui, a frumosului, e realitatea care conferă adevăr obiectelor cunoaşterii şi putere de a cunoaşte cunoscătorului, întocmai după cum lumina e autoarea şi cauza împreunării focului din ochi cu focul care colorează obiectele. În *Fedru*, Platon îşi rafinează consideraţiile despre relaţia dintre lumină şi idei, ajungînd ca ideii de frumos să-i atribuie un loc special legat de vederea omenească. Frumuseţea e cea mai plăcută şi totodată cea mai limpede perceptibilă prin văz dintre toate formele ideale. Căci frumuseţea străluceşte prin cel mai clar dintre simţurile noastre — văzul[142]. Înţelepciunea însăşi ar fi primejdios şi teribil de fermecătoare dacă ar putea fi văzută. Fireşte, Platon nu vrea să spună că, la urma urmelor, frumuseţea e senzuală. Frumosul, ca şi înţelepciunea, e suprasensibil. Totuşi frumosul „îşi ia avînt“, aşa zicînd, prin puterea ochiului de a vedea culoarea şi lumina. Conexiunea

---

[138] *Statul*, VII, 529c—e.
[139] *Ibid.*, V, 475d.
[140] *Ibid.*, VII, 531a—c.
[141] *Ibid.*, VI, 508.
[142] *Fedru*, 250d.

strînsă stabilită de Platon între lumină și frumusețea spirituală a cunoscut o importantă dezvoltare, după cum vom vedea, în neoplatonism și estetica teologică a Evului Mediu.

Nemulțumirea semnalată în *Hippias Maior* în legătură cu definirea frumosului ca potrivitul[143] își capătă de asemenea fundamentarea pozitivă în dialogurile tîrzii. Frumosul în sine fiind absolut indivizibil[144], nu poate avea părți, așa încît nu se poate adapta în mod precis și, prin urmare, nu poate constitui armonia nici unui obiect fizic. În același timp, unitatea perfectă a paradigmei cerești poate institui în rîndul frumuseților pămîntești mixte atîta unitate și adecvare cîtă le e cu putință. De aici rezultă exigența armoniei sau potrivirii formale în muzică, pictură, tragedie[145], retorică, după cum și în artele mai nobile ale virtuții politice și private. Un discurs bun, spune Platon, e ca imaginea unei ființe iscusit sculptate la încheieturi, astfel încît să se respecte articulația naturală a creaturii vii[146]. Bunul-gust cere din partea artei corale ca tonalitatea, dicțiunea și actorul să fie adecvate sentimentului vehiculat și tonalității dominante a întregului. Adevărata muză nu va îngădui niciodată suprapuneri ilogice de acorduri feminine cu cuvinte masculine, de ritmuri potrivite pentru sclav cu gesticulații demne de oamenii liberi ori de zgomote animalice cu mituri omenești[147]. „Măsura și proporția se identifică pretutindeni cu frumosul."[148]

„Cu frumosul și virtutea", nu numai cu frumusețea singură, sună acest pasaj final din *Fileb*. Iar fraza precedentă glăsuiește: „Astfel, puterea binelu s-a refugiat acum în natura frumosului". În *Hippias Maior*, simpla potrivire și utilitate erau respinse în favoarea prielnicului ca definiție a frumosului; nu orice scop e util, ci numai un scop moral. Pentru noi, în calitate de cercetători ai lui Platon, a fost evident pentru cîtva timp că „frumosul în sine", așa cum îl definește Platon, reprezintă binele unei vieți consacrate dreptății legate cu înțelepciunea unei înțelegeri filosofice.

De-a lungul acestui capitol au reieșit foarte limpede motivele pentru care se poate spune că Platon a scris mai degrabă o antiestetică decît o estetică. Cei care susțin că filosofia lui are o legătură slabă sau chiar nulă cu conceptele moderne de artă și frumos sînt izbiți de conținutul moral și intelectual al „frumosului" său, de uimitoarea extindere a termenului de „artă" la cizmărie pe de-o parte și la dialectică pe de alta, și de tendințele ascetice prezente în doctrina sa despre imaginea artistică și plăcere. Dar cu

---

143 *Hippias Maior*, 293e–294.
144 *Banchetul*, 211
145 *Statul*, III, 401–402; 396–398.
146 *Fedru*, 264c.
147 *Legile*, II, 669–670.
148 *Fileb*, 64e.

DOAR
ICĂ?

toate că ideile estetice ale lui Platon sînt departe de noi, ele păstrează totuşi o relaţie interesantă şi însemnată cu propriile noastre idei. S-ar putea spune chiar că ideile lui Platon asupra acestor subiecte alcătuiesc în totalitatea lor o critică şi o amendare utilă a ideilor noastre corespunzătoare. Totul se reduce însă în esenţă la constatarea că Platon nu rezervă un domeniu separat pentru ceea ce noi astăzi denumim concepţii estetice. A spune deci că nu a scris nimic altceva decît o estetică pare la fel de îndreptăţit ca şi a spune că nu a scris nici una. Căci reflecţiile sale despre frumos şi adecvare ca şi despre formele atrăgătoare ridicate la rangul de model în diverse domenii inundă toate investigaţiile. Fenomenul are loc fără a periclita acuitatea distincţiilor sale logice. Platon secţionează şi asamblează altfel decît noi.

ARTA E
OFIE
Ă, FILOSO-
ARTĂ EX-
TĂ.

Pregătindu-ne să grupăm rezultatele de pînă acum, să observăm la Platon pendularea între experienţa estetică în înţelesul ei mai restrîns şi o teorie generală a valorilor. Poetul, ni se spune, e artist, din cauză că forţa lui e mai curînd entuziasmul decît meşteşugul lucid sau înţelepciunea. Poetul şi filosoful sînt prin urmare două realităţi, nu una singură ca în concepţia tradiţională. Dar distincţia aceasta nu va opera în mod absolut. Căci filosoful, a cărui avîntată artă a dialecticii, inspirată de o viziune a înţelepciunii frumoase, e paradigma tuturor artelor şi ştiinţelor, nu e un artist autentic dacă nu este dinamizat de dragoste. Mai mult, el trebuie să iubească prin intermediul părţii divine din el. Dacă e aşa, atunci şi el, ca şi poetul, este condus de divinitate, e un entuziast[149].

Încă o dată, poeţii şi pictorii nu sînt simpli imitatori, ci imitatori pe treapta a treia şi cea mai de jos a existenţei, aflîndu-se, aşadar, şi din această pricină, la o mare distanţă de filosofii a căror dragoste e existenţă reală şi al căror loc cuvenit în stat e de esenţă regească. Dar nici această distincţie aparentă nu e cu mult mai fermă decît cealaltă. Filosofii sînt de asemenea imitatori în felul lor. Ascensiunea filosofică însăşi către înţelepciune şi adevăr necesită imitaţie, adică participare la existenţa reală, sever judecată în raport cu etalonul suveranităţii independente. Fiindcă artizanul destoinic al justiţiei şi virtuţii dintr-un stat trebuie să-şi aţintească necontenit privirea asupra modelului său perfect, asemenea unui bun pictor, ai cărui ochi se ridică deseori de pe suprafaţa tabloului către sursa desenului său[150]. Astfel, cea mai înaltă clasă umană cunoscută lui Platon, iubitorii de înţelepciune, trebuie interpretată în coordonatele celor aparent dispreţuiţi — pictorii. Sculptorul nu-i decît un meşteşugar obişnuit, nedemn pentru moment de a fi considerat nobil, frumos sau înţelept. Şi cu toate acestea, cînd frumuseţea armonioasă a operei regelui-filosof, statul bine organizat, necesită un simbol adecvat,

---

[149] *Fedru*, 249e.
[150] *Statul*, VI, 501a—b.

simbolul e găsit în statuia just proporţionată şi colorată şi la care toate părţile au ponderea cuvenită, nici prea mult, nici prea puţin[151].

Muzele sînt deseori asociate de către Platon cu iresponsabilii furnizori de plăceri ai unei civilizaţii vlăguite. Şi totuşi filosofia însăşi este muzică[152]. Muzica pe care o compune Socrate prin viaţa şi cuvîntarea lui e mai presus de poemele lui Homer, dar Socrate trebuie să împrumute într-un anumit sens straiele lui Homer, pentru că propria-i realizare trebuie înfăţişată sub metafora muzicii şi-a poeziei.

Dramaturgii sînt expulzaţi de Platon din cetatea sa ideală. Uneori, opinia lui foarte proastă despre ei ajunge să se întrupeze în satiră. În epilogul *Banchetului,* Platon povesteşte într-o şarjă concisă cum Agaton, un autor de tragedii, şi Aristofan, un autor de comedii, continuau să vegheze împreună cu Socrate asupra cupelor lor în zorii de după banchetul din noaptea precedentă. Nu ni-l putem imagina pe Socrate în această ordine de idei decît ca participant la o tragedie supremă şi drept principalul actor în drama dialogurilor, dramă cu dublu înţeles. El e atît purtătorul intenţiei profund serioase cît şi centrul reprezentaţiei comice. Cei doi practicanţi ai artei fantasmelor literare urmăreau cu mare greutate argumentarea rezistentului şi alertului Socrate. Socrate spunea că „autorul care face tragedii printr-un meşteşug deosebit este şi creator de comedii" — pesemne pentru că nici unul dintre ei nu ştie bine ce urmăreşte. Agaton şi Aristofan „începură să moţăie", apoi adormiră de-a binelea şi Socrate îi trimise la culcare. Scena aceasta exemplifică cu umor dar şi cu profunzime părerea lui Platon despre locul artei dramatice pe scara îndeletnicirilor[153]. Se mai poate spune că pentru Platon tragedia este expulzată şi ridiculizată în beneficiul unei tragedii superioare. Cînd atenianul din *Legile* demonstrează că buna constituţie politică e cu mult superioară oricărei piese dramatice, anevoie putem spune dacă poezia dramatică îşi datorează în mai mare măsură valorizarea concepţiei despre un stat perfect sau statul perfect teoriei despre tragedie. „Noi înşine", sînt puşi ceţăţenii să spună, „sîntem cît putem mai bine autorii unei tragedii în acelaş timp neîntrecut de frumoase şi de bune; cel puţin, întreaga noastră alcătuire socială e întruchipată ca un spectacol al celei mai frumoase şi mai bune vieţi, adică, la drept vorbind, după cum şi susţinem, cea mai adevărată tragedie. Astfel noi sîntem creatorii aceloraşi lucruri ca şi voi, rivalii voştri în calitate de producători şi de actori ai celei mai frumoase drame."[154] Statul e o formă vie, grea de tensiuni, dar măsurată şi condusă de ordine şi discernămînt.

---

151 *Ibid.*, IV, 420.
152 *Fedon*, 61.
153 *Banchetul*, 223d.
154 *Legile*, VII, 817d. Cf. Hans-Georg Gadamer, *Plato und die Dichter*, Frankfurt am Main, 1934.

Platon are multe critici severe de formulat împotriva artei cuvintelor. Discursurile retorice nu fac adeseori nimic altceva decît să lingușească fiara din noi[155], învață el. Lucrările cele mai serioase, spune el în *Scrisoarea a VII-a*, nu sînt de loc precipitate în vorbe. Ele „sălășluiesc în cea mai minunată regiune", adică în cap, unde cugetările nu comunică decît cu ele însele[156]. Aceeași idee e exprimată la capătul lungii analize a retoricii din *Fedru*. Arta literară legitimă este „cuvîntul viu și însuflețit al aceluia care cunoaște, și căruia cuvîntul scris îi poate fi numit cu deplină îndreptățire propria lui imagine"[157]. Socrate spune: „Cel ce gîndește că a lăsat în urma-i o artă oarecare în scris și cel ce îi primește spusa în credința că orice se așterne în scris va fi limpede și sigur, e o persoană de tot săracă în duh... Scrisul are această ciudată calitate și e foarte asemănător cu pictura; căci creaturile picturii apar ca ființe vii, dar dacă le pui o întrebare, ele păstrează o tăcere solemnă"[158]. Astfel și primul și ultimul Platon pune experiența estetică la locul ei, adesea un loc inferior. Dar la fel de des el colorează regiunile superioare ale matematicii și dialecticii cu nuanțe împrumutate din experiența estetică. Numai așa își poate asigura fidelitatea imitației față de lucrul imitat.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Mortimer J. Adler, *Art and Prudence*, New York, 1937, cap. I.

R. G. Collingwood, *Plato's Philosophy of Art*, în *Mind*, 34 (1925), pp. 154–172.

Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*, New York, 1939.

W. C. Green, *Plato's View of Poetry* (Harvard Studies, I, 29), 1918.

G. M. A. Grube, *Plato's Thought*, London, 1935, cap. VI.

R. L. Nettleship, *The Theory of Education in the Republic of Plato*, Chicago, 1906.

Erwin Panofsky, *Idea*, Leipzig-Berlin, 1924.

Constantin Ritter, *The Essence of Plato's Philosophy*, New York, 1933.

P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Paris, 1933.

Mary Swindler, *Ancient Painting*, London, 1929.

A. E. Taylor, *Plato*, London, 1922.

George Saintsbury, *A History of Criticism*, 3 vol., Edinburgh and London, 1934, vol. I, cartea I, cap. II.

Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, New York, 1936, cap. II. (Vezi Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, trad. de Constanța Tănăsescu, Editura Univers, București, 1970.)

[155] *Statul*, IX, 571, 572; *Fedru*, 272e; Gorgias, 454.
[156] *Scrisoarea a VII-a*, 334c.
[157] *Fedru*, 276.
[158] *Ibid.*, 275c–d.

III

ARISTOTEL

ARISTOT
MARE D
AL LUI

Majoritatea temelor estetice discutate de către Aristotel fuseseră deja discutate de către Platon. De pildă, *Poetica* lui Aristotel debutează cu principiul general potrivit căruia arta poeziei și cea a muzicii, cu subdiviziunile lor — epopeea, tragedia, comedia, poezia ditirambică și cîntul cu flautul ori cu cithara — sînt niște imitații[1]. Dar afirmația că artele producătoare de plăcere sînt imitații e un loc comun la Platon și acesta a anticipat în cea mai mare parte subdiviziunile aristotelice și principiile lor[2]. La fel, poate fraza cea mai cunoscută din întreaga *Poetică* survine la finele definiției date tragediei. Aristotel spune acolo că tragedia trebuie să conțină incidente care „stîrnind mila și frica, săvîrșesc curățirea (catharsis) acestor patimi"[3]. S-a scris o întreagă bibliotecă de comentarii și argumentări în încercarea de a lămuri ce înseamnă purificarea tragică de milă și frică prin milă și frică, numele lui Aristotel fiind prin tradiție legat de acest concept. Platon însă prescrisese încă de mult în *Legile* muzica și dansul ca un leac împotriva fricii. „Spaima se datorează unei stări de sărăcie a sufletului. Astfel, ori de cîte ori cineva provoacă o zguduire asupra afectelor de acest fel, mișcarea exterioară astfel aplicată copleșește mișcarea lăuntrică de frică și delir și, copleșind-o în felul acesta, produce în suflet o liniște vădită."[4] Într-un anumit sens, așadar, doctrina aristotelică despre funcția cathartică a artei reprezintă dezvoltarea celei platonice. Din nou, în *Politica,* Aristotel cercetează foloasele pedagogice ale muzicii și ale celorlalte arte[5]; dar Platon tratase cu pasionată stăruință însemnătatea muzicii și dansului în educația copiilor[6]. Aristotel subliniază importanța pentru virtute a științei de a prețui și disprețui corect[7], dar Platon

---

1 *Poetica*, 1447a. (Vezi trad. D. M. Pippidi, în *Arte poetice. Antichitatea*, ed. cit., din care vom cita mai departe.)

2 *Statul*, III, 394b—c.

3 *Poetica*, 1449b.

4 *Legile*, VII, 790—791.

5 *Cartea* a VIII-a.

6 *Statul*, II și III; *Legile*, II și VII.

7 *Etica nicomahică*, II, 1104b.

spusese acelaşi lucru[8]. Pare evident că Aristotel a împrumutat generos ideile estetice ale lui Platon.

ANALIZA ...ŢIFICĂ II ...ŢINE.

Şi totuşi după ce vom admite în întregime datoria lui Aristotel, rămîne un adevăr că a-l citi înseamnă a trece brusc într-un climat intelectual diferit de cel al platonismului. Citind *Banchetul* şi *Fedru,* învăţăm despre artă prin artă; citind *Poetica* şi *Politica,* învăţăm despre artă prin ştiinţă. Atmosfera care pătrunde şi învăluie teoria estetică la Platon e plină de culoare, lumină şi fabulaţie, ca şi de drama scînteietoare a discuţiei reale. Aflăm banchete şi cîntăreţe din flaut, băutură şi glume, care şi pajiştile încîntătoare ale cîmpiilor cereşti. Aflăm ironie, mit şi turnire intelectuale. La Aristotel e numai o analiză atentă şi rece. Dar diferenţa de formă literară exterioară reprezintă numai reflexul superficial al căilor diferite pe care li s-au înfăţişat celor doi bărbaţi problemele esteticii. Citindu-l pe Platon, interesul ni se axează în jurul problemei ridicate de aparenta contradicţie dintre dragostea sa de frumos şi respingerea poeziei. Atît dragostea cît şi respingerea sînt atît de categorice şi de fierbinţi, încît tensiunea dintre cele două atitudini opuse e resimţită ca inacceptabilă şi poate ca inoperantă. Citindu-l pe Aristotel, nu dăm de-o asemenea contradicţie şi prin urmare nici nu încercăm o nevoie atît de grabnică de reconciliere. Reconcilierea era de altminteri un fapt împlinit, parte încă în decursul îndelungatei mişcări a propriei gîndiri a lui Platon, parte în trecerea de la Platon la Aristotel, acesta din urmă fiind, aşadar, în situaţia de a-şi începe cercetarea în linişte, chiar din interiorul poeziei, trasînd dinstincţii între forme poetice reuşite şi nepotrivite, timpurii şi tîrzii; şi e în situaţia de a-şi putea îndruma această disecţie a materialului către concluzii rafinate.

Nu vom întîlni, aşadar, nici o noutate senzaţională în materialul estetic tratat în acest capitol, ci vom vedea cum un temperament nou va sparge vechi tipare găsind forme noi şi-şi va manifesta uneori independenţa decisă. Într-adevăr, înclinarea lui Aristotel către o sobrietate cvasimedicală în diagnostic, devoţiunea lui răbdătoare pentru detaliu, curiozitatea nesăţioasă în domeniul similitudinilor şi disocierilor subtile şi grija de a supune concepţia la proba percepţiei ne-ar putea duce uneori la părerea greşită că dascălul şi elevul nu au nimic comun.

...INE NU ÎN ...ETEU, CI ÎN ... OMULUI.

În ciuda insistenţei noastre justificate asupra asemănării fundamentale dintre Platon şi Aristotel, primul lucru pe care sîntem obligaţi a-l nota e o deosebire. Aristotel nu ne lasă să ghicim orbeşte în ce raport stă propria lui concepţie despre „artă“ cu aceea a lui Platon. El îşi leagă explicit concepţia despre originea meşteşugului de contestarea fabulei lui Platon privitoare la obîrşia prometeică a acestuia. „În mare greşeală ... sînt aceia“, spune el,

[8] *Legile,* II, 653a–c, 659d.

făcînd evident aluzie la povestea lui Platon, „care afirmă că alcătuirea omului e nu numai imperfectă, dar şi inferioară celei a tuturor animalelor, văzîndu-l că este, cum zic ei, desculţ, gol şi fără o armă cu care să se ajute."[9] În realitate, fiarele îi sînt inferioare, căci ele au numai cîte o armă de fiecare, în vreme ce omul are mîna — o unealtă de făcut alte unelte[10]. Datorită acestei preţioase posesiuni, omul e animalul cel mai bine echipat pentru ofensivă şi apărare în luptă; „deoarece mîna e gheară, copită şi totodată corn. Tot aşa e şi lance, şi spadă, şi orice altă armă sau unealtă am dori; căci ea poate fi toate acestea în virtutea puterii ei de-a le apuca şi ţine pe toate"[11]. Cît despre îmbrăcăminte, omul se vede într-adevăr silit să-şi confecţioneze el însuşi sandalele. Dar pe urmă animalele sînt silite la rîndu-le să doarmă sub talpa lor[12]. Aristotel respinge astfel reproşul de avariţie la adresa naturii, implicat în mitul lui Prometeu, reluat de Platon pentru a zugrăvi începuturile măiestriei omeneşti.

Aristotel a considerat natura prudentă şi dreaptă. Ne îndeamnă să observăm cît de corect ordonează natura zămislirea tuturor lucrurilor în gradaţii adecvate[13]. Omul este cel mai nobil fiu al ei şi ar fi o contradicţie în conduita ei esenţială dacă ar acorda mai puţin animalului care „singurul stă drept în picioare, în conformitate cu natura şi esenţa lui divină"[14], decît patrupedelor care se încovoaie către pămînt. Acea unealtă atît de larg folositoare, mîna, pe care natura, în înţelepciunea ei judicioasă, i-a dăruit-o favoritului său, e izvorul capacităţii omului de a inventa numeroasele meşteşuguri. Astfel, în concepţia lui Aristotel, măiestria *(tehné)* începe ca îndemînare însoţită de imboldul de a-l imita pe hărăzitorul mîinii. Căci în exercitarea înzestrării sale naturale, omul copiază procedeele naturii[15]. Elementul transcendent din filosofia lui Platon face ca pentru el arta să izvorască dintr-o dispută cu natura la care se adaugă dorinţa de-a urma impulsul ascendent către divinitate. Aristotel restrînge admiterea elementelor transcendente în limite foarte stricte. El stăruie asupra frumuseţii şi ordinii din cadrul naturii. Nici scîntei incendiare din cer, nici ascensiune trudnică spre un frumos atemporal, ci mai modesta imitare inventivă a obişnuinţelor mamei naturale duce, după Aristotel, la ivirea artei. Deşi pînă la urmă arta, pentru Aristotel, desăvîrşeşte ceea ce a fost început de natură[16], acest proces de depăşire a mode-

---

9 *De partibus animalium*, 687a.
10 *Loc. cit.*
11 *Ibid.*, 687b.
12 *De part. an.*, 687a.
13 *De gen. an.*, 733a.
14 *De part. an.*, 686a.
15 *Fizica*, 194a; *Meteorologia*, 381b; *De mundo*, 396b.
16 *Fizica*, 199a.

lului nu poate avea loc decît după o îndelungată ucenicie la școala acestui model. Și oare ce găsește arta cînd începe să frecventeze școala naturii?

A E DINA- I FINALI-

„Natura" lui Aristotel era înțeleasă ca energie lucrînd în vederea unui scop[17]. El considera toate lucrurile ca dinamice și finalizante. Pe cînd astăzi se consideră îndeobște că lumea e alcătuită din obiecte independente, multe dintre ele inanimate, el a conceput-o ca fiind compusă din procese ori produse care există ca atare dintr-o rațiune foarte precisă. Mișcarea face parte din însăși definiția tuturor plantelor și animalelor și chiar a unor detalii vegetale, ca frunza, rădăcina și scoarța[18], spunea el. Fericirea nu e o stare sufletească fixă ci o activitate[19]; sufletul nu e o esență spirituală prețioasă, ci un principiu vital[20]; elementele fizice nu sînt atomi, nici tipuri definite de substanță, ci tensiuni între contrarii[21]. Toate lucrurile, spunea Aristotel, sînt fie în devenire, fie în curs de pieire; iar natura, ca un bun gospodar, hotărăște toate venirile și plecările.

Așa cum în sensul ei primar natura era pentru Aristotel un proces vital croindu-și drum prin intermediul producțiilor naturale, dezvoltarea și producerea, devenirea și pieirea lucrurilor conform unui plan, la fel și arta era pentru el o săvîrșire și o plăsmuire, o mișcare introdusă într-un anumit mediu de sufletul și mîna artistului. Căci natura și arta, spune Aristotel, sînt principalele două forțe inițiatoare din lume[22]. Deosebirea dintre ele e că natura își are principiul mișcării în ea însăși, pe cînd „producțiile artistice sînt acelea a căror formă se află în sufletul artistului"[23]. Acțiunea elementelor naturale, căldura și frigul, produce muierea sau întărirea fierului; dar mișcarea bine gîndită a unei unelte produce spada[24]. Orice artă se ocupă cu devenirea, altfel spus, cu inventarea și cu reflecția asupra felului în care ceva poate deveni[25]. Arta se ocupă cu creația exercitată asupra lucrurilor create. Artele se numără printre principiile sau izvoarele de mișcare și schimbare[26]. Dar în artă, începutul și sfîrșitul mișcării trec din plăsmuitorul uman în lucrurile pe care acesta le creează; în natură, ele sînt imanente.

CONCU- NATURA: RGIE TURATĂ.

Arta e, prin urmare, creația umană după imaginea creației divine, deoarece arta concurează cu procesele naturii, iar Dumnezeu e primul motor al acesteia. Deși pe o treaptă inferioară, înțelepciunea lui Fidias e comparabilă cu înțelepciunea filosofului a cărui preocupare este principiul ultim al universului

[17] *De gen. an.*, 717a.
[18] *Metafizica*, 1026a. (Trad. de Ștefan Bezdechi, ed. Academiei, 1965.)
[19] *Etica nicomahică*, 1097b.
[20] *De anima*, 413.
[21] *Fizica*, 188a.
[22] *Metafizica*, 1032a.
[23] *Ibid.*
[24] *De gen. an.*, 734b, 735a.
[25] *Etica nic.*, 1140a.
[26] *Metafizica*, 1013a.

și ale cărui demersuri sînt la rîndul lor de factură divină[27]. Natura furnizează legea în virtutea căreia omul își zămislește copilul, și arhitectul obține case din pietre după un plan analog[28]. Dulgherul își construiește casa introducînd o mișcare în unelte, care mișcare conferă formă lemnului, așa cum elementul masculin modelează elementul feminin cu prilejul procreării unui copil[29] Într-adevăr, natura produce conform unui tipar constant repetat după cum rezultă în modul cel mai clar din procesul biologic, dezvoltarea formei din materie sau maturarea individului complet din germenele amorf. Aristotel compară „forma" sau „împlinirea" cu starea omului treaz, iar „materia" sau „potențialitatea" cu starea omului adormit. Sau realizarea unui act, actualizarea, e „formă", și simpla putință de a realiza actul e „materie"[30]. Natura acționează, așadar, stimulînd toate lucrurile să-și realizeze capacitățile la maximum, iar sufletul artistului sădește același impuls către desăvîrșirea de sine înăuntrul unei anumite „materii". O cupă de bronz iese din metal după aceeași rînduială esențială după care și planta crește din sămînță sau animalul din spermă[31].

Aceasta fiind concepția lui Aristotel despre artă în general, nu ne poate surprinde constatarea că ceea ce noi numim arte frumoase nu constituie pentru el suma unor obiecte de artă care zac inerte într-un muzeu ori un simplu spectacol pentru un privitor, ci energie structurată. Modul său de-a aborda arta era acela al unui biolog.

Următoarea problemă ce ni se pune e deci identificarea modului în care conceptul de „imitație" aplicat la artele imitative ale muzicii și poeziei a fost afectat de interesul lui primordial pentru procesele organice. Idealul artistic din care Platon a făcut piatra de încercare a tuturor activităților creatoare de imagini și producătoare de plăceri era cel rudimentar al dibăciei înnobilate prin ideile de măsurare exactă și prin conceptul de bine. Căci prin asocierea tehnicii, a măsurării și a ideii binelui, Platon a creat conceptul de artă suverană. Componentele etalonului după care Aristotel apreciază artele nu sînt atît de eterogene. El a combinat noțiunea de ingeniozitate umană: pricepere, îndemînare, cu aceea de produs suprem al procesului natural: animalul perfect. Cînd Aristotel confruntă muzica și poezia cu idealul său organic și funcțional de artă, nu se ivește nici o incompatibilitate activă ca în cazul lui Platon. Arta imitativă își găsește ușor locul, în calitatea ei de funcție în dezvoltare, printre atîtea alte funcții; un mod de producere specific. Iar rezultatele sînt produsele normale, deși frumoase, ale unei creșteri și generări de proveniență umană.

---

[27] *Etica nic.*, 1141a.
[28] *Metafizica*, 1034a.
[29] *Gen. an.*, 730b.
[30] *Metafizica*, 1048a, b.
[31] *Ibid.*, 1032a–b, 1033a.

„Imitaţia în sensul în care termenul e aplicat de Aristotel la poezie este... văzută ca echivalentă cu producerea sau crearea conform unei idei adevărate care face parte integrantă din definiţia artei în genere.“[32]

TODA GENE- Ă APLICATĂ CUNOAŞTERE.

Trebuie să urmărim în primul rînd dezvoltarea generală a funcţiei imitative, deoarece imitaţia devine o formă superioară de artă, demnă de a i se zice „creare conform unei idei adevărate“, numai la capătul unui lung proces de dezvoltare. Aristotel ne spune că „în general vorbind, două sînt cauzele ce par a fi dat naştere poeziei, amîndouă cauze fireşti. Una e darul înnăscut al imitaţiei, sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-l şi deosebeşte de restul vieţuitoarelor, dintre toate el fiind mai priceput să imite...)“[33]. Identificînd obîrşiile artei în unele funcţii primitive, Aristotel nu face altceva decît să-şi pună în aplicare programul său genetic. Atît în teoria cunoaşterii cît şi în etică, el caută originile. Virtuţile morale pot lua fiinţă numai după o lungă educare a impulsurilor naturale. Curajul, generozitatea şi prietenia nu devin veritabile activităţi conforme cu dreapta raţiune decît după ce instinctele luptei, dăruirii şi iubirii au fost îndelung curăţate şi modelate de învăţători şi legislatori. Cunoaşterea e şi ea o dezvoltare tîrzie. Întîi vine experienţa senzorială brută. Dacă senzaţia poate persista sau poate „face un popas“, nelăsîndu-se tîrîtă într-un flux iraţional de reacţii animale, avem ceea ce Aristotel denumeşte prezenţa primului universal în suflet. Dar dacă senzaţia moare imediat după naşterea ei şi dacă nu-şi face apariţia nici un efort spre memorizare şi nici o acumulare de dibăcie, atunci germenele indispensabil al cunoaşterii umane lipseşte. Senzaţia trebuie să fie ţinută minte; memoria trebuie să devină semnificativă pentru experienţa comună; experienţa comună trebuie să fie raţionalizată de arte şi ştiinţe; artele şi ştiinţele trebuie integrate de atotcuprinzătoarea înţelepciune a filosofiei[34].

OLUŢIA PARA- Ă A ARTEI INSTINCT.

Cu toate că materialul despre dezvoltarea funcţiei imitative nu e concentrat într-un singur loc aşa cum e această discuţie despre progresul întru cunoaştere, îl putem aduna din diferite locuri, dovedindu-se asemănător şi chiar parţial coincident cu celălalt. O atare comparaţie a dezvoltării imitaţiei cu dezvoltarea cunoaşterii aruncă o lumină deosebită asupra imitaţiei, deoarece imitaţia ca artă nu copiază pur şi simplu mişcarea naturii, care e factorul fizic prim, ci concurează cu procesul cunoaşterii care reprezintă actualitatea finală a lucrurilor. Întocmai cum inteligenţa umană nu începe să funcţioneze pînă ce nu se instalează în suflet o putere elementară de universalizare, de transcendere a evenimentului particular, tot astfel şi în arta imitativă o primă condiţie e un anume gen de combinare a părţilor într-un întreg. „Frumosul

---

[32] S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, p. 153.
[33] *Poetica*, 1448b.
[34] *Analiticele secunde*, 99b, 100a.

diferă de cele ce nu sînt frumoase și operele de artă de realități prin aceea că în ele elementele risipite sînt combinate."[35] Totuși, corespunzător senzațiilor ca elemente prelogice în cadrul cunoașterii există elemente pretehnice care premerg combinării artistice, dar sînt necesare pentru existența acesteia. Astfel ar fi culorile în pictură, notele separate ale gamei în muzică, cuvintele cu însușirile lor de claritate și semnificativitate în poezie și retorică, episoadele de suferință, răsturnări ale sorții, descoperire, recunoaștere, oferite de istoria indivizilor și națiunilor și slujind drept subiect tragedianului, și gîndurile și sentimentele particulare ale oamenilor, folosite ca material de către toți autorii de literatură.

Materia primă a artei începe să fie organizată cînd rațiunea combină aceste elemente în anumite proporții. Primului stadiu de universal în cunoaștere îi corespunde, după cum am spus, un prim stadiu de combinare în artă. Astfel ar fi complementaritatea plăcută a culorilor în pictură și raporturile armonioase dintre tonuri în muzică. Autorul tratatului *De mundo* scrie: „S-ar putea ca natura să nutrească o preferință pentru contrarii și să ivească armonia tocmai din ele și nu din similarități... Arta pare a imita natura în această privință. Arta picturii, prin amestecarea în tablou a elementelor de alb și negru, galben și roșu, înfăptuiește reprezentări care corespund obiectului original. Muzica de asemenea, amestecînd laolaltă note înalte și joase, scurte și prelungite, atinge o armonie unică între diferitele voci; în vreme ce scrisul, amestecînd vocale și consoane, își alcătuiește din ele întreaga-i artă"[36]. Alte exemple din domeniul artelor ar putea fi ornamentul unei metafore care e „dovada unei fericite predispoziții: căci a face metafore frumoase înseamnă a ști să vezi asemănările dintre lucruri [neasemănătoare]"[37]; sau gradul de înrudire dintre participanții la o faptă oribilă și direcția unei mișcări de la fericire la nenorocire sau de la nenorocire la fericire într-o piesă. Acestea sînt simple fire de legătură cu calitatea afectivă și ele marchează primul stadiu al întrețeserii elementelor în întreguri frumoase.

Următoarea treaptă în dezvoltarea cunoașterii după păstrarea în memorie e denumită „învățarea prin experiență". Un doctor, de pildă, posedă această clasă de cunoaștere atunci cînd poate numi natura unei boli cu toate că nu stăpînește nici un fel de principii științifice generale cu privire la ea. Este o percepere ageră fără înțelegere completă. Cu toate că experiența e mai puțin excelentă decît știința sub raportul cantității de raționalitate încorporată într-însa, ea întrece uneori tipurile mai elevate prin utilitatea ei imediată. Un doctor care prin dexteritatea sa empirică, prin capacitatea sa de reacție

---

[35] *Politica*, 134a.
[36] 396b.
[37] *Poetica*, 1459a.

la caracterul maladiei ce-i stă nemijlocit în față, îl poate vindeca pe un anumit bolnav, poate fi mai bun în împrejurarea dată decît cei superiori lui în medicina științifică[38]. Analogul estetic al acestei facultăți empirice ar putea fi ilustrat de sensibilitatea nemijlocită a sufletului la starea sufletească exprimată în muzică. Un simplu arc stimul-reacție pare a constitui legătura dintre ascultătorul sensibil și acord. Nu e necesar nici un raționament. Natura acordului e simțită instantaneu. Aristotel afirmă că modurile muzicale sînt cele mai imitative dintre toate formele. „De ce oare ritmurile și modurile, care la urma urmei nu sînt altceva decît glas, seamănă cu caracterele morale, ceea ce nu fac nici gusturile, nici culorile, nici mirosurile? Explicația să fie oare că sînt mișcări, la fel ca și faptele?"[39] Vrea să spună că asemănarea dintre muzică și stările morale e mai directă decît asemănarea dintre o pictură sau o statuie și un conținut emoțional. „Ritmul și melodia furnizează imitări ale mîniei și blîndeței, ca și ale curajului și stăpînirii, și ale tuturor calităților contrare acestora, și ale celorlalte însușiri de caracter. O dovedește experiența. Căci noi experimentăm cu sufletul nostru efectul ascultării lor."[40] „Modul hipofrigian are un caracter activ (de aceea în *Gerion* parada și înarmarea sînt compuse în acest mod); iar hipodoricul e măreț și hotărît... Frigianul e excitant și orgiastic"[41]. Redarea prin muzică a caracterului nu e la fel de bogată în semnificație universală ca imitarea prin tragedie a unei acțiuni complete și serioase, deoarece tragedia înfățișează destinele unui grup de ființe umane; e însă mai lesnicioasă. Există, ca să zicem așa, un pasaj subteran de legătură între energia mobilă a sufletului și energia mobilă a muzicii care oferă acces rapid uneia la cealaltă.

Aristotel spune că experiența estetică prilejuită de aprecierea asemănării dintr-un portret se află tot la acest nivel al învățării prin experiență. „De aceea se și bucură cei ce privesc o plăsmuire: pentru că au prilejul să învețe privind și să-și dea seama de fiece lucru, bunăoară că cutare înfățișează pe cutare"[42]. Dar imitația unui portret nu e la fel de nemijlocită ca imitația unui acord muzical, iar plăcerea de a detecta asemănarea e poate la fel de intensă, dar cu siguranță mai indirectă. Sesizînd sensul global al unei picturi, nu reacționăm intuitiv la un stimul, ci facem o deducție și resimțim ceva asemănător cu satisfacția savantului cînd o nouă idee îi luminează mintea. Deoarece, spune Aristotel, dacă formele copiază caracterul, ele revelează mai degrabă simp-

---

38 *Metafizica*, 981a.

39 *Probleme*, XIX, 29,919 b. Cf. „I se schimbaseră și culoarea, și trăsăturile feței (a lui Marget) din pricina acelui lucru necunoscut și îngrozitor care îi sălășluia în creier. La fel i se schimbase și vocea, și tocmai de vocea ei se temea Kit cel mai mult, fiindcă *urechea îi era calea cea mai scurtă către suflet*." Constance Holme, *Beautiful End*, 1935, p. 116. Sublinierile ne aparțin.

40 *Politica*, 1340a.

41 *Probleme*, 922b.

42 *Poetica*, 1448b.

tomele sau sedimentele unui habitus mental decît habitusul mental însuşi[43]. Portretul trebuie să redea trupul omenesc, iar trupurile sînt impregnate de pasiune, dar nu constituie adevărata substanţă a pasiunii. Plăcerea de a învăţa apare în acest caz atunci cînd un model de linii sau culoare atinge o asemenea unitate, încît recunoaştem nu numai categoria lucrului intenţionat (omul), ci şi membrul clasei respective (cutare). Ne place să palpăm sufletul esenţial de sub înfăţişarea exterioară a figurii corporale. „Ne dăm seama" în sensul că descoperim o identitate de caracter ce stabileşte o legătură între o persoană în carne şi oase şi un pigment bine compus. Utilizarea corectă a culorii complementare înlesneşte reprezentarea, spune Aristotel. Dar reprezentarea apare atunci cînd obiectul semnificativ răzbate în toată strălucirea lui prin punct sau linie, şi întregului i se poate ataşa eticheta logică a unui nume. Cele mai frumoase culori, spune Aristotel, aşternute fără ordine (adică fără a conlucra întru atingerea unei ţinte unice) nu vor izbuti să dea privitorului aceeaşi plăcere ca o simplă schiţă necolorată a unui portret[44].

ORGANIS[…] TRAGEDI[…] MILAR C[…] CA ŞTII[…]

Funcţia imitativă îşi atinge scopul şi produce, ca să spunem aşa, un animal perfect atunci cînd rezultatul ei este o tragedie bună. Căci deşi muzica, pictura şi sculptura imită caracterul şi sînt întreguri semnificative, „ideea adevărată" în conformitate cu care sînt produse nu e la fel de puternică şi de bogată ca unitatea subiectului. Gradul de universalitate e pentru Aristotel măsura respectabilităţii, atît în cunoaşterea intelectuală, cît şi în arta imitativă. Ordinea şi simetria, dispunerea părţilor în vederea unui scop unic sînt prezente în orice imitaţie, dar subiectul tragic, cu mai marea lui cuprindere, dar şi cu compactitatea sa mai mare, întruchipează ordinea estetică în punctul ei maxim. În reţeaua forţei sale coezive, el adună laolaltă mai multe părţi[45] şi medii de reprezentare mai variate decît oricare alte forme artistice. Tragedia are şase părţi constitutive organice: subiectul, caracterul, judecata, limba, muzica şi elementul spectaculos[46]. Artele muzicii instrumentale şi dansului sînt lipsite, o dată cu expresia verbală, şi de judecata logică a tragediei. Artele plastice sînt lipsite atît de vorbire cît şi de muzică. Discursul epic şi retoric sînt lipsite de spectacol şi de muzică, avînd şi o textură mai subţire şi mai rarefiată. Dintr-un punct de vedere, retorica e o artă subsidiară — componentă a trusei dramaturgului. Căci atunci cînd ajunge la constituentul „judecată", Aristotel

[43] *Politica*, 1340a.
[44] *Poetica*, 1450a, b.
[45] Cf. Pirandello, *Şase personaje în căutarea unui autor:* „Directorul: Aşa zi, drama dumitale! Dar iartă-mă, te rog, nu-i numai a dumitale! Mai e şi-a celorlalţi! A lui (arată către tată), a mamei dumitale! Nu se poate ca un personaj să vie, aşa, prea în faţă, ca să le pună-n umbră pe toate celelalte şi să invadeze el singur toată scena. Trebuie să-i strîngi pe toţi într-un cadru armonios şi să reprezinţi ceea ce e reprezentabil! Ştiu foarte bine că fiecare îşi are viaţa lui lăuntrică pe care ar vrea să şi-o scoată la lumină. Dar aici e toată greutatea: să scoţi numai atîta cît e necesar în legătură cu ceilalţi."
[46] *Poetica*, 1450a.

îşi trimite cititorii la *Retorica*[47]. Aristotel compară unitatea organică a unui mod muzical cu o comunitate politică şi articularea acesteia într-o parte conducătoare şi una subordonată[48]. Ar fi putut compara tragedia cu un imperiu alcătuit din comunităţi politice ca membre ale sale, căci melodiile nu sînt decît părţi ale tragediilor. Sau, de vreme ce şi caracterele şi judecăţile sînt tot numai părţi ale pieselor, ar fi putut compara tragedia cu un organism al organismelor.

Unitatea de acţiune într-o tragedie bine plăsmuită corespunde, prefigurînd-o în acelaşi timp, raţionalităţii mature a ştiinţei în lumea intelectului. Într-adevăr, Aristotel denumeşte într-un loc tragedia „filosofică"[49]. Superioritatea ştiinţei (şi-a artei, care este echivalentul controlului ştiinţific asupra naturii) faţă de experienţă stă nu numai în generalitatea, elasticitatea şi cuprinderea ei, ci şi în capacitatea sa de a da o explicaţie a cauzalităţii evenimentelor. „Cunoaşterea şi priceperea sînt mai degrabă apanajul ştiinţei decît al experienţei şi socotim mai învăţaţi pe oamenii de ştiinţă decît pe oamenii cu practică..., pentru că cei dintîi cunosc cauza, iar cei de pe urmă nu. Aceştia constată lucrurile, dar nu-şi dau seama de pricina lor; cei dintîi însă cunosc cauza şi rostul lor."[50] Iar funcţia subiectului e tocmai de-a înfăţişa „rostul" destinului omenesc. Şi cu cît mai convingător e redată succesiunea cauzală, cu atît mai bun e subiectul. „Singurele evenimente a căror necesitate absolută poate fi postulată sînt cele ce fac parte dintr-o serie recurentă"[51], spune Aristotel, şi pentru el, virtutea unei tragedii e revelarea nenorocirii sau fericirii ca necesare, ca ceva ce trebuia să se întîmple cu necesitate în acele împrejurări, ca parte componentă a unei serii care se poate repeta întrucît ilustrează o lege. „Datoria poetului nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginile verosimilului şi ale necesarului."[52] Cel mai ambiţios poet va imita o „acţiune", cu alte cuvinte o curbă continuă a destinului care absoarbe şi mătură progresiv toate evenimentele particulare şi personale individuale, aşa cum o linie anihilează punctele. Într-o tragedie, „cei ce săvîrşesc imitaţia n-o fac ca să întruchipeze caractere, ci îmbracă cutare sau cutare caracter ca să săvîrşească o faptă sau alta... tragedie fără acţiune nici n-ar putea fi; fără caractere însă s-a mai văzut"[53]. Un bun tragedian va schiţa un sistem de oameni şi lucruri după cum tiparul interacţiunii lor e aducător de prosperitate sau de calamitate: diagrama măririi şi prăbuşirii unui rege, legăturile care-i tîrăsc pe oameni către morţi tragice, datoria

[47] *Ibid.*, 1456a.
[48] *Politica*, 1254a.
[49] *Poetica*, 1451b.
[50] *Metafizica*, 981a.
[51] *De generatione et corruptione*, II, 27.
[52] *Poetica*, 1451a.
[53] *Ibid.* 1450a.

sacră de-a răzbuna un tată sau o fiică ucisă, fatalitatea ce apasă asupra unei stirpe regești sau inexorabilitatea împlinirii profeției unui oracol. În dezvoltarea caracterelor și discursurilor unei tragedii, logica necesarului e atotputernică; miracolele, descoperirile, răsturnările, corurile, toate trebuie să pară verigi în lanțul fatal. Aristotel folosește deseori opera lui Sofocle ca ilustrare a logicii stricte pe care o pretinde. Revelarea identității e cea mai nimerită cînd survine în desfășurarea firească a acțiunii, iar nu prin artificii ca diferitele semne sau salbe, spune Aristotel, dînd drept exemplu *Oedip Rege*[54]. „Corul trebuie socotit și el... un element al întregului; trebuie, prin urmare, să ia parte la acțiune nu ca în piesele lui Euripide, ci ca în piesele lui Sofocle."[55]

Pentru Aristotel arta e în orice caz un sistem mai puțin perfect decît știința, dar felul și gradul de unitate cerut de el pentru o bună tragedie (cu multiplele ei întîmplări atît de strîns legate, încît transpunerea sau eliminarea oricăreia dintre ele ar scinda sau ar disloca întregul)[56] o face aproape echivalabilă. Toate operele de artă care au subiecte sau istorisiri drept suflet sînt „organisme vii", tragedia e însă mai concentrată ca epica și astfel e un tip superior de imitație. Dar el susține că și în cazul epicii subiectul trebuie să fie un tot organic[57]. Diferă gradul de coerență, dar tipul de organizare e același ca și în tragedie — o singură temă cu început clar, dezvoltare și concluzie. Faptul că Homer a realizat în poemele sale epice o unitate cvasidramatică e și motivul pentru care a rămas cel dintîi în categoria lui. Improvizațiile care stau la obîrșia tragediei și comediei, imnurile, panegiricele și satirele, erau imitații de caractere și pasiuni și aveau, ca să spunem așa, suflete amoebice, dar ele au crescut mai curînd spontan decît au fost inventate. Spiritul de venerație sau de divertisment vehiculat de ele cu greu s-ar fi putut spune că e rezultatul unei arte perfect conștiente de sine. Se găseau mai degrabă pe treapta „experienței".

PLATON TRÎNGE ȚIA IM ARISTOT EXTIND

Comparînd astfel funcția artistică a imitației nu numai cu procesul biologic, ci și cu funcția intelectuală — cum de fapt Aristotel însuși ne îndeamnă s-o facem — am asistat la dezvoltarea elementului universal în artă dintr-o vagă relație binomială pînă la completa lui realizare atît în logica organică a unui subiect tragic cît și în animalul desăvîrșit. Căci imitația, ca orișice altceva la Aristotel, are materie și formă. În *Republica*, X, Platon tratează imitația nu ca pe o funcție în expansiune, ci ca pe una puternic diminuată,

[54] *Poetica*, 1455a.
[55] *Ibid.*, 1456a.
[56] *Ibid.*, 1451a.
[57] *Ibid.*, 1459a.

deoarece e deranjat de iluzionismul contemporan. Pe măsură ce „ideea" platonică coboară prin aplicaţia meşteşugarului pînă la cea a imitatorului, ea îşi îngustează progresiv aria. Pictorul unui pat copiază numai patul spaţio-temporal confecţionat de un tîmplar oarecare şi oferă doar o perspectivă specială asupra patului, fie din profil, fie din faţă, în funcţie de unghiul de vedere[58]. Astfel, la Platon constatăm atenuarea universalului în artă pînă la limita viziunii individuale, pe cînd la Aristotel, universalul el însuşi e prezent în artă, iar tragedia e caracterizată ca fiind „mai filosofică şi mai aleasă decît istoria"[59].

ZARE DES- CELE DOUĂ ALE POE- CA MATE- ŞI FORMĂ.

Aristotel a citat şi o a doua cauză a poeziei pe lîngă instinctul imitaţiei. Care e această a doua cauză nu se poate deduce sigur, deoarece paragraful în care sînt enumerate cele două e aranjat neclar[60]. Unii comentatori cred că e „simţul armoniei şi-al ritmului" menţionat la sfîrşitul paragrafului. Dar adineauri am făcut observaţia că prima cauză a poeziei, instinctul imitaţiei, cînd e în plină înflorire, devine esenţialmente tocmai această a doua cauză sugerată. Pentru un tot organic este o armonie întrupată. Iar ritmul e principiul ordinii, şi cea mai bună ordine e ordinea necesară. Savurăm ritmul pentru că el regularizează şi măsoară mişcarea[61], spune Aristotel. E ispititor să glosăm pe marginea acestui paragraf criptic asupra celor două cauze ale poeziei, cînd avem în vedere toată gama imitaţiei, de la potenţialitatea din instinct pînă la actualitatea ei în crearea subiectului. S-ar putea oare ca imitaţia în stadiul ei minim (primul universal din sufletul artei — materia) şi imitaţia în stadiul ei maxim (simţul dezvoltat al naturii unui întreg — forma) să fie cele două cauze ale poeziei? Ne putem imagina următorul traseu al gîndirii lui Aristotel: dorinţa de a reproduce iniţiază dublarea realităţii în tragedie şi pictură. Dar a crea sau a vedea o asemănare între imitaţie şi lucrul imitat înseamnă a distinge unitatea în dualitate. A distinge unitatea în varietate înseamnă a descoperi esenţa. A descoperi esenţa înseamnă a fi inteligent. Cel mai înalt produs al inteligenţei e forma. Iar forma e simetrie, ordine şi definit, adică atributele esenţiale ale frumosului sau armoniei. Nu asta e însă formularea lui Aristotel. El enumeră pur şi simplu două cauze în natura umană care explică rostul poeziei. Cele două sînt fie instinctul imitaţiei şi dragostea de armonie, fie instinctul imitaţiei şi plăcerea îndeobşte resimţită în operaţia de identificare a similitudinii. El notează faptul că oamenilor le place imitaţia iscusită a unor lucruri precum cadavrele sau peştii şi broaştele rîioase, care în viaţa reală provoacă repulsie. Oricare ar fi fost încatenarea raţionamentelor

---

58 *Sofistul*, 598.
59 *Poetica*, 1451b.
60 *Ibid*, 1448b.
61 *Probleme*, 920b.

lui Aristotel, în acest scurt pasaj el a stabilit cele două izvoare majore ale artei: gustul pentru feliile de viață oferite prin similitudine și pasiunea pentru plan.

FORMA A MATERIA RII.

Într-un anumit sens, producția artistică imitativă își găsește împlinirea în formele frumoase pe care le creează, dat fiind că în această împrejurare ea reprezintă exprimarea sentimentului în conformitate cu dreapta rațiune. Dar acest scop al artei își are și un alt scop în efectul său asupra privitorilor. La Aristotel, funcțiile se întrepătrund. Forma artistului creator devine materia plăcerii spectatorului sensibil și, după cum vom vedea, această plăcere, deși formă, devine materialul omului de stat educator. Energia eliberată într-un cîntec sau într-o piesă de către geniul creatorului nu încetează după ce acesta satisface toate canoanele meșteșugului temeinic și ale formei frumoase. Ea generează o nouă energie — o activitate emoțională în cei care receptează formele frumoase în sufletele lor plastice. Dacă, așa cum spune Aristotel, subiectul e sufletul tragediei și principiul ei prim, plăcerea spectatorului e sufletul și principiul prim al subiectului. Scopul tragediei este pentru el plăcerea particulară pe care o provoacă; implicit, scopul comediei e plăcerea ei specifică, al poeziei epice la fel, și tot așa în cazul muzicii, sculpturii, picturii, fiecare cu plăcerea ei caracteristică. Cercetarea asupra naturii și valorii plăcerii constituie, așadar, pentru Aristotel, ca și în cazul lui Platon, o componentă necesară a esteticii sale.

UTILIZARILE CARACTERU PLĂCERII.

Atît Platon cît și Aristotel au definit scopul suprem al omului ca fiind exercitarea părții divine din el. Și amîndoi au identificat oarecum partea divină cu rațiunea. Platon însă, cu tendința sa mai transcendentă, a interpretat uneori viața întru plăcere ca abrutizantă și refractară la rațiune. Aristotel reexaminează atent doctrina aceasta a plăcerii și-o respinge. Aparent, cea mai adînc meditată opinie a sa despre natura plăcerii face din ea nu o categorie existențială independentă, ci un accent și-o lumină puternică proiectată asupra funcției cu care e asociată și din care își derivă valorizarea etică[62]. Așa stînd lucrurile, o funcție ar putea fi de lup sau de asin; plăcerea care i-ar califica exercitarea ar putea fi denumită, printr-un procedeu metonimic legitim, cu același epitet dur[63]. Aristotel socotește însă că e o eroare să judeci plăcerea în genere după conexiunile și manifestările ei cele mai josnice. Numai cei ce cunosc plăcerile care însoțesc cugetarea pură, ascultarea muzicii și contemplarea sculpturii cunosc plăcerea în ipostaza ei superioară și în esența ei[64]. Căci plăcerea e antrenată de năzuința naturii către bine; întocmai cum natura poate scoate la iveală „viermi, gîngănii și alte creaturi josnice“ care

---

[62] *Etica nicomahică*, 1174b.
[63] *Magna moralia*, 1205a.
[64] *Etica nicomahică*, 1176a.

dezmint intenţia ei generală bună[65], tot aşa şi plăcerea, cu toate că fundamental e aliata raţiunii şi a nobleţei, poate fi delectarea care însoţeşte impulsurile cele mai josnice. În genere, plăcerea e pentru Aristotel simptomul împlinirii dorinţei, conştiinţa plinătăţii vieţii[66]; iar cînd acestea sînt conforme dreptei raţiuni, atunci şi plăcerea e conformă acesteia. Agrementul artei imitative ar putea fi numit — adaptînd o frază a lui Aristotel — floarea de pe chipul raţiunii. Cînd el spune că scopul final al tragediei e de a produce plăcere, vrea evident să spună că se urmăreşte atingerea unei stări de spirit în care ea devine rezonabilă şi demnă de a fi obiect al opţiunii.

De vreme ce pentru Aristotel plăcerile sînt „specifice" activităţilor pe care le intensifică şi încununează, e vădit necesar să înţelegem funcţiile reale ale imitaţiilor în scopul de a le înţelege coloritul emoţional. Plăcerile în chestiune însoţesc atît procesele de supraîncărcare şi de purgare, cît şi activitatea uniformă şi continuă. Cea mai umilă funcţie a artei e de-a satisface o nevoie sau de-a uşura o durere, după analogia cu senzaţia de calmare a foamei produsă de hrană. Somnul, mîncarea, băutura şi muzica „fac să se curme grija"[67]. Îmbolnăvirea, atît a sufletului cît şi a trupului, provine din exces şi lipsă, iar cînd energia unui om e stoarsă de truda de peste zi, puterea îi poate reveni la normal prin stimularea însufleţitoare a muzicii imitative. Aşa cum arta poate umple astfel spaţiile goale din suflet şi spori energia, tot astfel poate să ne şi limpezească sufletele de acumulările nesănătoase. Sistemul psihofizic reclamă la fel de des atît poţiuni liniştitoare şi cathartice, cît şi tonice stimulative. Există anumite emoţii care, deşi binefăcătoare în doză corectă, pot deveni repede toxice. Sînt persoane care vădesc o slabă rezistenţă la asemenea emoţii şi care se îmbolnăvesc cu mare uşurinţă din pricina lor. „Simţiri precum mila şi frica sau chiar entuziasmul sălăşluiesc cu multă forţă în unele suflete şi influenţează mai mult sau mai puţin totul în ele. Unii inşi cad într-o frenezie religioasă, în care vedem rezultatul unor melodii sacre — cînd au folosit melodiile ca să-şi întărîte sufletul pînă la frenezia mistică — şi revin la normal ca şi cum ar fi găsit vindecarea şi curăţarea. Cei ce sînt influenţaţi de milă şi frică — şi orice natură emotivă e — trebuie să treacă printr-o experienţă asemănătoare, iar alţii în măsura în care fiecare e sensibil la astfel de emoţii, fiind cu toţii oarecum purificaţi, iar sufletele lor uşurate şi desfătate."[68] Aristotel denumeşte producerea unui asemenea catharsis plăcerea proprie tragediei[69]. S-a susţinut, probabil în chip prea îndrăzneţ, că în cartea pierdută a *Poeticii* privitoare la comedie scopul final

[65] *Magna moralia,* 1205a.
[66] *Etica nicomahică,* 1175a.
[67] *Politica,* 1339a.
[68] *Ibid.,* 1342a.
[69] *Poetica,* 1453b.

al acestei forme dramatice mai ușoare trebuie să fi fost purificarea de invidie și răutate sau poate de plăcerea impură[70]. Nu numai muzica, prin urmare, ci și tragedia e de folos omenirii, despovărînd sufletele încărcate și producînd plăcerea specifică a destinderii.

Acestea sînt utilizările umane ale artelor mișcării pentru Aristotel. Dar mecanismul prin care se produc aceste efecte curative a constituit un subiect de necurmată controversă. Că e vorba de-o cură homeopatică ne-o spune Aristotel însuși: mila e înlăturată prin milă, frica prin frică; entuziasmul religios prin entuziasm. Cum am putea înțelege oare mai în amănunt operația catharsisului dătător de plăcere? Unii socotesc că sensul pe care i-l dă Aristotel e foarte simplu și evident. Mila excesivă, zic ei, trebuie înlăturată de forța expulsivă a unei experiențe emoționale epuizante. Spectacolul bătrînului Oedip, orb și dezolat, de pildă, îl va obosi pe privitorul sentimental și va determina instaurarea unei perioade de calm regenerator. După această teorie, o forță turbulentă e covîrșită de o forță turbulentă similară, dar superioară. Platon, învățătorul lui Aristotel, spusese că frica și alte asemenea suferințe psihologice, fiind mișcări interne, ar putea fi remediate prin aplicarea unei mișcări exterioare mai puternice. Această explicație luată în simplitatea ei literală pare la fel de improbabilă ca și cele excesiv de subtile care au fost oferite. Sensul aristotelic stă pesemne undeva între analogia fizică neprelucrată pe care tocmai am prezentat-o și alta care ar utiliza mai extensiv teoria sa despre echilibrul elementelor, rezumabilă după cum urmează: Aristotel și-a imaginat maladiile sufletului în același fel ca și bolile trupești. Dar corpul se îmbolnăvește cînd unul din elementele lui alcătuitoare e sporit în proporții extreme, iar sufletul suferă cînd una dintre înclinațiile lui naturale e satisfăcută excesiv. Pentru ca trupul să rămînă sănătos, trebuie menținut un echilibru adecvat între tendința spre cald și tendința spre rece. În general, starea maladivă rezultă din superioritatea dobîndită de către elementul rece, iar tratamentul constă în aplicarea unei mai mari cantități de căldură pentru a „purifica“ sistemul și a restabili temperatura organică potrivită. Pentru dezvoltarea unei deprinderi morale a sufletului, cei răspunzători de educația tineretului, învățători și legislatori, sînt ținuți să se asigure dacă comportarea e în conformitate cu dreapta rațiune, nici prea timidă, nici prea impetuoasă, nici prea risipitoare, nici prea zgîrcită. Păstrarea căii mijlocii de aur pentru funcțiile sufletului și corpului era idealul medicinei și-al eticii. Într-adevăr, era vorba mai puțin de-o analogie cît de-o identitate între suflet și trup. Căci pentru Aristotel, sufletul și trupul nu erau două lucruri dinstincte, ci sufletul era împlinirea, realizarea sau forma corpului, iar ceea ce dăuna sau

[70] Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy*, cap. IX.

făcea bine unuia, dăuna şi făcea bine în egală măsură şi celuilalt. Complexul suflet-trup funcţiona, aşadar, deformat cînd era dezechilibrat sau dezordonat în sensul literal al cuvîntului.

Înţelegem atunci că dacă pentru Aristotel operele dramatice şi muzica urmau să fie agenţi terapeutici, ele erau chemate să restabilească în această calitate a lor funcţionarea echilibrată a unui complex suflet-trup afectat de o deficienţă sau de un exces. Menirea lor era de-a inculca organismului principiul normei şi de-a readuce la calea de mijloc habitusul derutat. Or, condiţia universală a unei relaţii eficiente Aristotel o vedea într-o similaritate generală între agent şi pacient, singura diferenţă dintre părţile în tranzacţie fiind aceea în măsură a determina pe una să exercite şi pe cealaltă să recepteze o înrîurire. În cadrul unui substrat comun, forţa motrice necesară schimbării provine din tensiunea principiilor opuse, dintre care unul operează şi celălalt suferă operaţia[71]. Condiţia favorabilă activităţii creative pretutindeni în cosmos nu e simpla — şi inutila — repetare a asemănătorului de către asemănător, ci adaptarea mutuală a principiilor contrare. Noile creaturi vii pot fi zămislite numai din întîlnirea masculului cu femela, nu din cea a masculului cu masculul. O proporţie corectă trebuie să adapteze reciproc doi termeni distincţi. Constatăm astfel că în opinia lui Aristotel muzica şi drama trebuiau să fie nu numai producătoare de plăcere pasivă, ci dinamizatoare şi transformatoare sufleteşti active; trebuiau să fie congenitale condiţiei psihofizice asupra căreia urma să li se exercite lucrarea modelatoare. Era necesar ca între boală şi tratament să existe o astfel de afinitate, încît partea suferindă să poată avea o receptivitate maximă faţă de remediu. Mila urma să acţioneze, aşadar, asupra milei, frica asupra fricii, frenezia asupra freneziei, tristeţea asupra tristeţii. Aşa cum căldura vinului stinge căldura naturală a corpului[72], tot aşa şi mila adevărată din *Oedip Rege* sau din *Oedip la Colona* va stinge falsa milă sau sentimentalitatea nechibzuită[73]. Căci mila care tămăduieşte nu-i aceeaşi cu mila care constituie obiectul tămăduirii. În terminologia constant reiterată a lui Aristotel, leacul e forma milei, iar boala e materia ei. Forma diferă de materie aşa cum activitatea diferă de pasivitate şi forma adevărată de iregularitate. Ceea ce se va întîmpla deci va fi că mila activă şi bine proporţionată incarnată în *Oedip* sau într-o cuvîntare frumos întocmită va acţiona asupra milei lipsite de discernămînt a sentimentalismului slab şi va elimina excesul insalubru. Emoţia brută va fi replămădită în esenţă perfectă. Esenţa milei e formulată de către Aristotel în definiţia pe care i-o

---

[71] *De generatione et corruptione*, 323a, 324b.

[72] *Probleme*, 954b.

[73] Richard Burton afirmă că a scris despre melancolie, *The Anatomy of Melancholy*, tocmai ca să se vindece de melancolie.

consacră în *Retorica:* „Mila e un simţămînt de durere pricinuit de vederea unui rău, distrugător sau dureros, ce se abate asupra cui nu-l merită şi la care ne-am putea aştepta să se abată şi asupra noastră sau a vreunuia dintre prietenii noştri, şi încă să se abată chiar în scurt timp"[74]. Mila lipsită de discernămînt e o slăbiciune, pentru că ne deprimă ori de cîte ori ni se înfăţişează spectacolul nenorocirii iminente, fie că e meritată sau nu.

EMOŢIA TATORULU EMOŢIE NALĂ LATĂ.

Aristotel pretinde, aşadar, ca o bună tragedie să ne proiecteze în faţa ochilor imaginea unui om pe nedrept zdrobit de nenorocire, dar care are totuşi o vină ce a constituit o cauză parţială a catastrofei. El trebuie să fie o persoană *asemănătoare nouă* (aşa încît să simţim înrudirea şi similitudinea probabilă a destinului), dar e mai bun ca noi, deoarece vina lui e comparativ mică şi greşeşte într-o manieră suverană. Acţiunea trebuie astfel condusă, încît să îngăduie desfăşurarea milei în adevărata sa formă. Fapta îngrozitoare trebuie îndeplinită între prieteni şi ignorîndu-se identitatea persoanelor. În aceste stipulaţii e rezumată legea sau ştiinţa acţiunii capabile să stîrnească mila. Aristotel nu face o legătură explicită între condiţia nesănătoasă a milei şi deranjarea elementelor fizice din corp. Frica, pe de altă parte, spune el, e însoţită de un exces de rece, aşa cum se poate observa din tremurul ca de frig al acelora care se află într-o stare de groază[75]. Trebuie furnizate, aşadar, căldură şi raţiune prin aplicarea plăcerilor unui spectacol tragic înfricoşător. Frica paralizantă şi dezorganizatoare, care secătuieşte energia şi răpeşte fericirea spiritului şi sănătatea corpului, trebuie pusă sub înrîurirea fricii rezonabile. Iar frica de consecinţele inevitabile ale relei făptuiri, cu sau fără bună ştiinţă săvîrşită, este raţională. Dar cînd înţelegem de ce se abate calamitatea asupra omenirii aflate în greşeală şi nu mai tremurăm în faţa ei ca în faţa unei forţe demonice lovind cu sălbăticie în drept şi-n nedrept, sîntem restituiţi unui calm vital în prezenţa legii inexorabile. Nimic nu aduce liniştirea mai repede ca explicaţia adecvată. Iar logica perfectă a subiectului perfect, arată Aristotel, ne spune întotdeauna cauza evenimentelor înfricoşătoare. Aşa e transformată durerea fricii nemotivate şi derutate în plăcerea unei frici care se înţelege pe sine şi-şi înţelege cauzele. Într-un mod asemănător, după cum ne putem îngădui să presupunem, credea Aristotel că lucrează şi entuziasmul asupra entuziasmului şi, pesemne, spiritul comediei asupra spectatorului amuzat.

Plăcerile specifice care însoţesc participarea la reprezentaţiile dramatice sînt colorate apoi de către restabilirea autorităţii unei emoţii proporţionate şi ordonate, după dezordinea introdusă de milă şi frică în economia mentală. Şi muzica realizează această plăcere într-o măsură prin purificare. Modul

---

[74] *Retorica,* 1385b.
[75] *Probleme,* 948 a, b.

frigian-e prin natura lui pasionat. Cînd e cîntat la flaut, care, ca instrument, are un timbru pasionat, combinaţia aceasta pune stăpînire pe minţile tulburate de extaz şi le vindecă de parcă ar fi fost curăţate cu ajutorul unui medicament[76]. În general, melodiile şi ritmurile au o asemenea afinitate pentru sufletul omenesc, încît dominaţia lor e rapidă şi viguroasă, şi capacitatea lor de a ne modifica stările sufleteşti e mai puternică decît aceea a restului artelor. Ariile lidiene ne învăluie blînd şi melancolic; modul dorian ne menţine stabili[77]. Datorită intimităţii şi nemijlocirii efectelor muzicii, toţi cei ce vor să influenţeze caracterul trebuie să-i înţeleagă acţiunea. Deşi muzica relaxează şi purifică, ea mai are şi o altă întrebuinţare încă mai înaltă.

AREA RA- LĂ A BI- INTRIN-

Al treilea tip de plăcere pe care îl poate furniza arta — pus în legătură de către Aristotel îndeosebi cu muzica — este cel al savurării raţionale. Cea mai nobilă folosinţă a muzicii e de-a umple răgazul cu o activitate ce are toate calităţile pe care le posedă ceva în chip intrinsec bun[78]. Orice este în mod intrinsec bun e complet şi raţional: are formă şi armonie şi nu e supus creşterii şi decăderii. Toată munca pe care o depunem de-a lungul unei vieţi întregi e ca să ne dea posibilitatea de a ne bucura de pura plăcere ordonată. Reflecţia filosofică şi plăcerile văzului şi auzului sînt calificate pentru a trece această supremă probă. Aşa cum actul vederii este complet în orice moment şi nu e nici sporit, nici ameliorat printr-o mai îndelungată funcţionare, aşa şi plăcerile cultivării spiritului, plăcerile unui răgaz bine petrecut, sînt totale şi întregi şi nu sînt augmentate de nici o continuare[79]. Tinerii şi persoanele vulgare nu le pot înţelege şi simţi. Plăcerile artelor vizuale sînt, după Aristotel, cele mai puţin incitative, deoarece ele nu se dezvoltă din mediul mişcării — succesiune de sunete în timp — ca arta muzicală şi literară. Dar cu toate că artele temporale sînt mai expresive, mai apte să imite dispoziţia morală[80] şi mai eficace în schimbarea sufletului oamenilor, s-ar putea deduce în mod implicit că agrementul statuilor şi portretelor furnizează o mai mare plăcere divină. Aceasta pentru că activitatea divină nu presupune mişcare[81]. Plăcerea dumnezeirii e activitate fără schimbare sau ingredient pasiv. Or, activitatea reflexivă la om se apropie cel mai mult de acest tip[82], dar văzul e unul dintre simţurile externe care se apropie cel mai mult de elementul senin al gîndirii[83]. Cînd Aristotel caută un exemplu de artist comparabil cu plăsmuitorul divin al universului, el nu-l alege pe Sofocle sau pe Olympos,

[76] *Politica*, 1342 a—b.
[77] *Ibid.*, 1340b.
[78] *Ibid.*, 1338a.
[79] *Etica nicomahică*, X, 5—7 şi *Politica*, 1339a.
[80] *Politica*, 1340a.
[81] *Metafizica*, 1074b.
[82] *Etica nicomahică*, 1177 a—b.
[83] *Ibid.*, X, 3. Vezi Welldone, 325.

ci pe Fidias sculptorul. Aristotel își avertizează de asemenea în mod expres cititorii că asocierea obișnuită a frumosului numai cu mișcarea e greșită. Frumosul, spune el, se găsește și în lucrurile nemișcate[84]. Matematica e deosebit de revelatoare în probleme de estetică, spune el mai departe, deoarece această știință demonstrează mai ales natura ordinii, simetriei și definitului, adică formele supreme ale frumosului.

Arta își realizează, așadar, scopul, cînd produce plăcere, iar plăcerea variază în funcție de caracterul artei, precum și de gustul și vîrsta auditorului. Dar nici chiar plăcerea delectării raționale, cea mai înaltă pe care o poate furniza arta, nu e scop în sine, deoarece artele imitative sînt arte instrumentale. Cea mai autoritară artă, aceea care poate fi cu adevărat denumit arta dominantă, e cea etică și politică, arta regală a regelui filosof preconizată de Platon. Va trebui să luăm în considerare utilitatea etică și socială a artelor frumoase înainte de a încerca să ajungem la o concluzie. Omul de stat ia, așadar, efectele delectabile produse de muzică și dans, de poezie și pictură, și le adoptă în chip de unelte de modelat caracterele.

Deși oamenii de stat se preocupă cu armonizarea, în modul cel mai bun a muncii și distracției întregului corp cetățenesc, responsabilitatea lor de căpetenie rămîne educația tineretului. Aristotel se întreabă deci dacă muzica (întrucît e cea mai puternică dintre arte) poate fi folosită la îndrumarea copiilor către virtute[85]. Ținta educației este de a face ca ființele omenești să iubească, să urască și să se bucure după dreptate, căci dacă voințele oamenilor vor putea fi făcute să consune cu vocea rațiunii, atunci ele vor face în chip spontan ceea ce se cuvine. Blîndețea naturală a muzicii poate fi prin urmare utilizată pentru a-i atrage pe copii către deprinderi virtuoase. Fiecare mod muzical își are propriul său caracter. Să aplicăm dar modul adecvat substanței maleabile a unui suflet tînăr, și copilul va absorbi fermitatea, curajul sau delicatețea din tiparul muzicii în propria-i ființă. Muzica e astfel în ochii lui Aristotel o disciplină literalmente formală. „Chiar în melodii simple există o imitație a caracterului, pentru că modurile muzicale se deosebesc în esență unul de altul, și cei care le ascultă sînt afectați în mod diferit de fiecare. Unele dintre ele îi fac pe oameni triști și gravi... altele slăbesc mintea... altele, iarăși, produc o fire cumpănită și așezată... Aceleași principii se aplică și ritmurilor; unele au un caracter de odihnă, altele de mișcare, iar dintre acestea din urmă, unele au o mișcare mai vulgară, altele una mai nobilă. S-a spus destul pentru a demonstra că muzica are puterea de a forma caracterul și trebuie, prin urmare, introdusă în educația tînărului... S-ar părea că în noi există un fel de afinitate față de modurile și ritmurile muzicale, ceea ce

---

[84] *Metafizica*, 1078a.
[85] *Politica*, 1340 a—b.

face pe unii filosofi să afirme că sufletul este armonie, iar pe alții că posedă o armonie proprie."[86] Omul de stat se va prevala, firește, de celelalte efecte delectabile ale muzicii, puterea ei de a purifica, și relaxa, și de-a umple în chip nobil răgazul celei mai bune categorii a cetățenilor. El ține în mînă aceste daruri ca pe niște unelte de edificat cetatea ideală.

Aristotel revine astfel la suprafață din lunga lui cercetare asupra artelor imitative, îndeosebi a muzicii și-a poeziei, lîngă locul unde se oprește Platon. Arta regală a cîrmuitorului reprezintă pentru amîndoi suprema autoritate în rînduirea și reglementarea plăcerii. Aristotel e mai puțin grăbit decît Platon să dea o sentință de condamnare morală împotriva amuzamentelor populare și mai conștient de pluralitatea scopurilor apropiate pe care le pot sluji reprezentațiile comice sau mișcătoare. S-ar părea chiar că preconizează uneori cultivarea talentului într-un scop estetic pur. Copiii trebuie învățați să deseneze în cele mai bune condiții, de pildă, nu numai în scopuri utilitare, ci pentru a putea deveni achizitori instruiți de comori artistice și judecători mai siguri ai formei umane[87]. La fel și volumul inițierii muzicale oferite copilului de oameni liberi e determinat într-o anumită măsură de simplul respect față de demnitatea persoanei. Copiii trebuie să învețe suficientă muzică pentru a deveni critici inteligenți, dar nu destulă ca să ajungă interpreți publici pentru distracția celorlalți[88]. Demnitatea acestor copii respectabili e încă asociată în mintea lui Aristotel, ca și-n a lui Platon, cu locul și funcția lor finală în guvernul statului-cetate. Un test crucial pentru verificarea legăturii dintre teoria artei la Aristotel și la Platon e compararea atitudinii lor față de retorică. Platon, în *Gorgias,* a elaborat o concepție după care retorica e un simulacru iresponsabil al artei justiției, suprema artă a omului de stat. Retorica nu-i cîtuși de puțin o artă reală, e pus Socrate să spună, ci un dar de iscusită manevrare a oamenilor, într-un cuvînt o tehnică a lingușirii[89]. Cealaltă latură a aceluiași idealism intransigent apare în *Fedru,* unde Platon conduce adevărata artă a vorbirii, departe de sunetele fizice și mai presus de simbolurile scrise, în mediul eteric al raporturilor spirituale pure. *Retorica* lui Aristotel a fost denumită „un *Fedru* extins"[90], iar cît de mult e îndatorat noțiunilor și distincțiilor lui Platon se poate vedea din compararea atentă a celor două moduri de tratare. Dar și aici, ca întotdeauna, Aristotel e mai moderat și mai analitic. De asemenea, restrîngîndu-și atenția la partea constructivă a problemei, dă un ton diferit întregii sale tratări.

---

[86] *Loc. cit.*
[87] *Ibid.*, 1338b.
[88] *Ibid.*, 1340b, 1341a.
[89] 463.
[90] Thompson, Introducere la *Fedru,* p. XX, citat de J. H. Frisse, în introducerea la *Retorica* lui Aristotel, p. XXI.

Aristotel își întemeiază bună parte din pledoaria sa pentru reabilitarea față de artă a retoricii discreditate de asimilarea cu lingușirea sofistă, pe apropierea ei de logică. Corpul unui discurs bun, susține el, este o entimemă, adică un tip popular de silogism. Premisa oratorului poate să nu fie prea profundă sau prea minuțios dezvoltată în consecințele ei; oratorul se bizuie însă pe un silogism — acel fel de silogism care se ocupă de acțiunea omenească și duce la opțiune[91]. Argumentul retoric ar putea fi numit chiar o maximă extinsă[92], deoarece vorbitorul pătrunzător își extrage premisele din idei și proverbe larg răspîndite. De exemplu: Nu nutri o înverșunare nemuritoare, deoarece ești muritor; sau: Un muritor ar trebui să aibă gînduri muritoare, nu nemuritoare[93]. Aristotel observă cu multă subtilitate că ascultătorii sînt încîntați de maxime ce nu sînt nimic altceva decît generalizări ale propriilor lor vederi preferate. Astfel, un om ce are copii răi sau vecini răi își dă bucuros asentimentul unui discurs care debutează cu o remarcă generală asupra incomodității de-a avea vecini și a prostiei de-a face copii[94].

Cu toate că această formă de silogism brută și eficace e substanța retoricii, așa cum subiectul e sufletul tragediei[95], există și alte două tipuri de „probă“ de care bunul vorbitor trebuie să știe a se prevala: proba decurgînd din propriu-i caracter, care trebuie să pară sensibil, virtuos și binevoitor; și proba decurgînd din tendințele emoționale ale auditoriului — curenții mentali care antrenează convingerea, indiferent de faptele adevărate și de rațiunile în cauză. Aristotel consacră o lungă secțiune din *Retorică* analizei mîniei, prieteniei, milei, fricii, rușinii etc., a influenței pe care o are vîrsta asupra emoției, fie că e vorba de tinerețea fierbinte și generoasă, de vîrsta ursuză sau de floarea vieții[96]; ca și ocaziilor și situațiilor tipice pentru emoții[97]. De pildă, oamenii tind să resimtă cel mai mult deprecierea acelor lucruri pe care ei personal le prețuiesc cel mai mult; îi supără mai rău injuriile venite din partea prietenilor decît a dușmanilor, pentru că așteptarea e înșelată, ca și purtarea rea a inferiorilor, deoarece aduce a dispreț[98].

La urmă, Aristotel discută despre stil și rostire, instrumente importante și neglijate, la îndemîna oratorului. „Nu e de-ajuns să știi ce se cade să spui, ci trebuie să știi și cum s-o spui.“[99] Un vorbitor public trebuie să fie ritmic

---

[91] *Retorica*, 1394 a.
[92] 1394b.
[93] *Ibid.*
[94] 1395.
[95] 1354a.
[96] 1377b.
[97] Cartea a II-a, cap. I—XVIII.
[98] 1379 a—b.
[99] 1403b.

în exprimările sale, dar să evite obstrucția metrului[100]. Înălțimea și volumul vocii trebuie să se adecveze temei. Cuvintele și frazarea discursului în proză, oricît de artistic ar fi concepute, vor fi puse într-o cheie mai joasă și mai destinsă decît în poezie. Deși oratorul trebuie să evite cuvintele greoaie sau străine, el va respecta calea mijlocie de aur a clarității și fidelității și nu va coborî niciodată pînă la banalitate[101]. Chiar ironiile celui angajat într-o controversă trebuie să oglindească pe omul binecrescut[102]. Sensibilitatea la coloritul emoțional al audienței ca și conținutul sînt de mare ajutor pentru stilul vorbitorului, căci auditoriul va răspunde cu simpatie la ceea ce i se oferă cu suflet. „Ascultătorul va simpatiza întotdeauna cu cel ce vorbește mișcător, chiar dacă în realitate nu spune nimic"[103]. Cu toate că disecția la care Aristotel supune arta vorbitorului are uneori o nuanță de ironie reținută, pătrunderea cauzelor și condițiilor de care depinde puterea de convingere a oratorului este în asamblu o capodoperă de știință umanistă.

FICAREA TICITĂȚII OTEL.

Aristotel continuă eforturile lui Platon și asupra unui alt punct. Și încă o dată el pare a-l contesta pe Platon, dar ajunge mai degrabă să-l împlinească. Aristotel e de părere că poeții, ca tip psihologic, se situează nu sub meșteșugari și gimnaști, cum declarase Platon cîndva[104], ci în cea mai de sus categorie, alături de filosofi și oamenii de stat. În *Poetica*, Aristotel menționează pe scurt aptitudinile personale necesare poetului, iar în *Probleme*[105], găsim acest temperament și acest caracter atribuit filosofilor, oamenilor de stat și tuturor sufletelor înzestrate.Poezia, spune Aristotel, cere un om special înzestrat pentru ea. Acesta trebuie să fie capabil de o bună reprezentare imaginativă. E nevoie ca dramaturgul să fie în stare a se simți implicat el însuși în încercările pe care le zugrăvește. Trebuie să fie capabil nu numai a vedea cu limpezime scenele pe care le descrie ca și cînd le-ar avea înaintea ochilor; însuși trupul lui trebuie să treacă prin toate atitudinile pretinse de drama ce i se plăsmuiește în fantezie[106]. Acesta e tipul de scriitor a cărui poveste va fi convingătoare. El trebuie să trăiască viața odraslelor minții sale pe măsură ce lucrează. Omul cu capacitate nativă de adaptare este geniul înnăscut. Dar tocmai această euplasticitate caracteristică „tribului imitatorilor" e ceea ce îi scade în considerația lui Platon. „Oamenii atoateștiutori și atoatefăcători" pot face orice și nu sînt nimic. Asumarea magică a oricărui rol, maimuțărirea lesnicioasă a gesticulației, privirii și felului de a fi de care dau dovadă sînt îndeplinite,

---

[100] 1408b.
[101] 1404 a—b.
[102] 1419b.
[103] 1408a.
[104] *Fedru*, 248.
[105] 953a.
[106] *Poetica*, 1455 a—b.

i se părea lui, în dauna unității și consecvenței de caracter. Platon admira fermitatea scopului și unicitatea funcției; în statul său ideal, fiecare om juca doar un singur rol. Prin urmare, acest cameleon derutant, care își schimbă culoarea după împrejurările schimbătoare și care se poate lesne integra tiparelor străine, părînd a nu se statornici niciodată în vreo îndeletnicire sau formă definibilă, era nepotrivit pentru angajarea în programul unei cetăți bine rînduite. Era, într-adevăr, la trei trepte depărtare de filosof și adevăr.

Pentru Aristotel însă maleabilitatea care-l caracteriza pe poet era caracteristică oarecum și pentru filosof. Filosoful este în mod cert devotat adevărului existenței. Dar cum învățăm oare adevărul existenței? A fi extrem de inteligent înseamnă a te adapta cu o receptivitate infinit nuanțată la caracterul particular al stimulilor. Sufletul în procesul cunoașterii trebuie să fie oarecum toate lucrurile pe care le cunoaște, întocmai cum dramaturgul care plăsmuiește o piesă trebuie să-și fie propriul său *dramatis personae*. Așa cum mîna e unealta uneltelor[107], tot așa și mintea este forma sau locul formelor[108]. Darul sau măreția poetului sau filosofului stau, așadar, tot în această impresionabilitate, în această carență reală de substanță inertă și inasimilabilă. Astfel, Aristotel a interpretat ca virtute ceea ce pe Platon l-a izbit ca o risipire și o prostituare a puterii.

Aristotel găsește că înaltele daruri ale acestor două categorii — poeții și filosofii — au o sursă comună aflată în constituția lor organică, și anume temperamentul melancolic. Predominanța în organismele lor a fierei negre fluide, de consistența vinului, îi face irascibili, ursuzi, agitați în somn și cu o tendință spre deranjamente mentale. Cel care are fiere neagră într-o proporție corectă în corp este geniu; în proporții extreme, e nebun. Aristotel îi menționează ca atrabilari pe Empedocle, Platon și Socrate dintre filosofi și pe „mai toți poeții“[109].

Platon discută pe larg despre distanța care-i separă pe filosofi de artiștii imitativi; Aristotel îi grupează laolaltă. Platon l-a opus pe filosof, ca spectator al adevărurilor universale, pictorului, care zugrăvește aspecte izolate ale lucrurilor izolate. Aristotel susține că universaliile sînt preocuparea amîndurora. Platon crede că asumarea promptă a unei multitudini de forme e rușinea poetului, iar gloria filosofului stă în univocitatea lui. Aristotel îi face pe fiecare în modul lui specific infinit plastici. Și totuși chiar în *Fedru*, unde Platon îi așază pe poeți și imitatori într-o categorie atît de umilă, se poate spune că anticipează gruparea de către Aristotel a poeților laolaltă cu filosofii ca melancolici. Căci doctrina platonică a „posedării și nebuniei“ care „pune stăpînire

---

[107] *De part. an.*, 687.
[108] *De anima*, 429a.
[109] *Probleme*, 953a.

pe un suflet curat şi blînd, îl stîrneşte şi-i insuflă pornirea către cîntece şi alte feluri de compuneri poetice"[110], are multe în comun cu temperamentul melancolic al fiului de medic. Bila neagră manifestă o tendinţă erotică şi dezechilibrantă, dar tot ea, declară Aristotel, e focul care încălzeşte geniul tuturor sufletelor înzestrate.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Mortimer J. Adler, *Art and Prudence*, cap. II.

S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, ed. a 4-a. Londra, 1932

Lane Cooper, *The Poetics of Aristotle, Its Meaning and Influence*, Boston, 1923.

Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy*, New York, 1922.

F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, Londra, 1914.

Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*. (Conţine o nouă traducere a *Poeticii*.)

A. E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, 1896.

R. P. McKeon, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*, în *Modern Philology* august 1936.

W. D. Ross, *Aristotle*, Londra, 1923.

George Saintsbury, *History of Criticism*, vol. I, cartea I, cap. III.

[110] *Fedru*, 245.

IV

DE LA ARISTOTEL LA PLOTIN

După Aristotel (mort în anul 322 î.e.n.), următorul nume de primă mărime în estetică e Plotin(204—269 e.n.). Oare ce s-a întîmplat atunci cu aceste mai bine de cinci veacuri cîte s-au scurs între ei? Absența marilor teorii nu s-a datorat cu siguranță vreunei neglijări a locului ocupat de artă în viața omului în decursul perioadelor alexandrină și romană. Dimpotrivă, ele se numără printre cele mai însemnate epoci din istoria civilizației occidentale în privința creării și aprecierii operelor de artă. Producția de clădiri, picturi și statui frumoase a ținut pasul cu expansiunea și bogăția crescîndă a Romei. Plutarh observă în legătură cu Domițian că numai vederea unei singure colonade din palatul sau din una dintre băile lui sau din apartamentul unei concubine ar fi smuls exclamația: „Nici pios, nici însuflețit de-o nobilă rîvnă nu ești, ci bolnav; mania ta e să clădești; asemeni vestitului Midas, dorești ca sub atingerea ta totul să devină aur și piatră"[1]. Dinspre partea literelor, splendoarea epocii lui August e proverbială. Mai mult, artiștii creatori au fost rodnici în adaptări și invenții de-a lungul acestor secole. Au inițiat anumite forme: pastorala, romanul și satira, și au împins arcul arhitectonic[2] și lirica erotică pe culmile unei noi expresivități; ei au imaginat complexe arhitecturale care să se armonizeze în materiale și plan cu deprinderile spirituale ale bărbaților puternici care au stăpînit imperiul[3]; în sfîrșit, au dezvoltat relieful sculptat către iluzionism în reliefurile narative continue de pe arcul lui Titus și columna lui Traian, iar portretul către realism. Pasiunea de a face lucruri frumoase n-o întrecea pe aceea de-a adînci cunoașterea lor. Cel mai temeinic aspect al dorinței de a cunoaște arta apare în lunga listă de lucrări erudite, ediții ale textului homeric, tratate tehnice, istorii, gramatici, cataloage și cărți de critică; aspectul mai superficial e ilustrat de către declamațiile despre picturi ale

---

[1] *Biografii*, I, ed. Loeb, vol. I, p. 543.

[2] „Oricare produs al arhitecturii egiptene, orientale și grecești apare ca un joc de copii alături de arcul roman ajuns la maxima sa dezvoltare." Franz Wickhoff, *Roman Art*, trad. Strong, Londra, 1900, p. 17.

[3] Vitruvius, *De Architectura*, I, 2, 8, ed. Loeb, vol. I, p. 33.,

ultimilor sofişti şi de tipul de conversaţie de ospăţ relatat de Athenaios şi în care se trecea cu uşurinţă şi subtilă competenţă de la stilurile muzicii la stilurile artei culinare. În această perioadă şi-au scris Horaţiu *Arta poetică*, Vitruviu manualul pentru arhitecţi, Aristoxenos manualul de muzică, iar Quintilian îndrumările pentru formarea oratorilor, ca să nu menţionăm decît patru lucrări ce au devenit autorităţi în materie pentru multe veacuri de practică. O dată cu productivitatea şi erudiţia s-a dezvoltat şi o nouă sensibilitate la frumos, aprecierea obiectelor de artă superioară ca atare, abstracţie făcînd de conotaţiile lor morale sau intelectuale. În atmosfera elegantă şi rafinată a Republicii şi a secolului lui Augustus, chiar şi un filosof putea fi colecţionar şi diletant. În scrisorile lui Cicero către Atticus (la începutul anului 69 î.e.n.) găsim o exprimare nestînjenită şi familiară a entuziasmului pentru „figurile lui Hermes din marmură pentelică şi cu capete de bronz", de care „s-a îndrăgostit" numai după simpla descriere, ca şi îndemnuri stăruitoare pe lîngă Atticus de a-i cumpăra capace de fîntînă şi basoreliefuri pe care să le monteze în pereţii de stuc ai *vestibulului* său. Atticus e poftit să-i trimită orice altceva de soiul acesta care să se asorteze cu colonada şi gimnaziul lui Cicero — „cu cît mai multe, cu atît mai bine" —, pentru că dragostea lui Cicero faţă de asemenea lucruri întrece, tare-i e teamă, limitele bunei cuviinţe[4]. Referirile la biblioteca sa revelează un om cu gust rafinat şi totodată un erudit. Biblioteca lui, spunea el, „pare a fi dobîndit un suflet" de cînd doi sclavi bibliotecari au legat şi lipit fîşii de pergament cu titluri la cărţi[5].

IPSA DE ... SPECU- ... A.

Explicaţia lipsei unor teorii estetice importante nu rezidă, aşadar, în absenţa producţiei artistice, a erudiţiei sau sensibilităţii, ci în absenţa de mari proporţii a puterii speculative. Pentru geniul Romei, teoria artelor era strîns legată de practică şi emancipată în ansamblu de ideile abstracte generale, de legătura cu „probabilul şi necesarul" ca la Aristotel, de esenţa intuită şi dragostea pentru divinitate ca la Platon. Noua preocupare de artă se manifesta în două feluri: unii confiscau obiectele de artă, le colecţionau, tocmeau un artist al casei ori mii de sclavi ca să le creeze; alţii compuneau epigrame şi discursuri înflorite întru proslăvirea lor, îngăduindu-le astfel celor dintîi să se împăuneze alături de ele; unii clasificau, subclasificau, le analizau, le consemnau istoricul, înregistrîndu-le pînă şi literele şi silabele; alţii le enumerau caracteristicile şi posedau vaste cunoştinţe despre ele sau le variau forma şi le disecau părţile alcătuitoare. Dar între Platon şi Plotin nu s-a mai pus problema valorii artei în raport cu vreun etalon suprem şi nici nu s-a mai urmărit satisfacerea acelei curiozităţi ultime care nu-şi află liniştea pînă ce nu identifică

---

4 *Scrisori către Atticus*, I, VIII, ed. Loeb, vol. I, p. 21.
5 *Ibid.*, IV, scr. IV-a; vol. I, p. 281; IV, scr. VIII, vol. I, p. 293.

locul real al frumosului, deosebit de compartimentul său logic, pe o hartă a realității. Se bucurau de favoare bunuri estetice care nu necesitau contribuția unor Platon sau Plotin atotcuprinzători și cercetători profunzi: traiul elegant, informația amănunțită, cunoștințe cosmopolite, vocabular tehnic precis, noi modalități de abordare în critică, sistematizarea și popularizarea faptelor și regulilor privitoare la artă, texte corecte și conservarea manuscriselor. Caracterul estetic al acestei perioade a fost rezumat în observația că se întîlnea mai degrabă o „acțiune dispersivă a culturii umane" decît „adîncime de inspirație"[6].

Și totuși, în ciuda absenței unei teorii estetice cu caracter sistematic de primă importanță între Aristotel și Plotin, e necesară o scurtă prezentare a intervalului. În primul rînd, s-au stabilit numeroase distincții noi și s-au formulat sugestii filosofice interesante asupra unor probleme restrînse: de pildă, cele cu privire la imaginația poetică și la retorică sau la categorii estetice ca sublimul și grația, care se datorează în parte contribuției contemplatorului, neputînd fi prin urmare identificate cu integritatea organică clasică. Atît frumusețea formei artistice în și pentru sine cît și frumusețea naturii înconjurătoare erau recunoscute cu deplină conștiinciozitate. Mai erau și un număr indefinit de observații revelatoare, precum cele care proclamă valoarea rezervei estetice. Teofrast scria de pildă în privința compoziției literare: „Nu toate punctele trebuie elaborate migălos și pedant, ci lăsate într-o oarecare măsură la înțelegerea și judecata auditorului"[7]. Iar cu privire la pictori, Pliniu cel Bătrîn scria în același spirit că Apelles din Cos îl întrecea pe Protogenes pentru că „știa cînd să-și ia mîna de pe o pictură, dicton memorabil, arătînd că prea multă grijă poate fi adesea dăunătoare"[8]. E aici o prețuire aproape romantică a nefinisatului și sugestivului — a eboșei — în contrast cu independența odihnitoare a produsului perfect. În al doilea rînd însă — și acesta e lucrul principal — cele întîmplate în conștiința estetică dintre Platon și neoplatonism au fost de mare însemnătate pentru forma în care s-a putut produce resuscitarea teoriei platonice a frumosului. Plotin însuși și-a apreciat umil rolul ca nedepășindu-l cu mult pe cel de interpret al vechiului maestru. Fericiții filosofi ai Antichității, învăța el, au descoperit adevărul, iar celor din vremurile mai noi nu le-a rămas decît datoria de a-l redescoperi și a-l readuce la viață întru cuget. „Aceste învățături nu sînt, așadar, noutăți, nici invenții de azi, ci de mult formulate..., doctrina noastră de față e lămurirea uneia anterioare și poate arăta vechimea acestor păreri bizuindu-se pe înseși

---

[6] B. Bosanquet, *History of Aesthetic*, p. 86.

[7] Citat de Demetrios, *Despre stil*, 222, ed. Loeb, p. 439.

[8] *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, ed. Jex-Blake and Sellers, cartea XXXV, p. 121, § 80.

mărturia lui Platon."[9] Dar această autoapreciere a lui Plotin e numai pe jumătate adevărată. Estetica lui Plotin, asemănătoare pe de o parte cu teoria căutării frumosului din *Banchetul* și *Fedru* de Platon, contrazicea pe de alta atît doctrina platonică cît și pe cea aristotelică în două puncte majore: că arta este imitație și că excelența artistică e o dispunere armonioasă a părților.

RTANȚA E- I PENTRU LEGEREA PLOTIN.

Capacitatea lui Plotin de-a aprofunda efectiv filosofia artei în două direcții nu provenea dintr-un geniu absolut original. În noile sale teze antiplatonice, el a cumulat într-o teorie largă numeroase tendințe speciale manifestate în critica și psihologia veacurilor ce-l despărțeau de Platon: tendințele de a lua în considerare și examina energia sufletului în extaz și imaginație și de a recunoaște frumusețea unităților estetice. E interesant de remarcat că Plotin a fost ajutat și pregătit în importantele sale delimitări de estetica platonică nu atît de aproximări treptate de natură filosofică propriu-zisă, cît de acumulări ale unor explorări critice de amănunt care, filosofic vorbind, par foarte firave. Mai mult, în măsura în care Plotin era un exeget al vechii doctrine a lui Platon, adică în măsura în care el reamintea, în fraze noi ascultătorilor săi de scara iubirii din *Banchetul* lui Platon pe care trebuie să, urce toți cei înzestrați spiritual către Marea unică a Frumosului deasupra frumuseților pămîntene, împrejurările istorice aruncă lumină asupra dezvoltării misticismului lui Plotin. El întreținea legături dintre cele mai bune cu misterele religioase cu scop purificator ce înfloreau la Roma și Alexandria încă de la începutul erei creștine. Căci Plotin nu era un simplu urzitor de sistem; era un învățător practic în însăși inima densă a unei lumi complexe și răscolitoare. Apoi, metoda lui de predare nu consta în impunerea unei succesiuni de propoziții, ci în stimularea întrebărilor și discuției din partea ascultătorilor cu concepții diferite de a lui. Nu e de mirare atunci că scrierile lui reflectă aspectul schimbat al lucrurilor și cuprind un misticism și un ascetism mai exclusiv și mai inechivoc decît cel întîlnit în platonism. Într-adevăr, e lesne de văzut ce efect putea avea amploarea și forța somptuozității senzuale a civilizației romane în declin asupra unuia care, asemeni lui Plotin, își recunoscuse vocația readucerii oamenilor de sub imperiul Circei, patroana satisfacției simțurilor, la adevărata patrie „de dincolo" a spiritului. Chiar și opera serioasă de corelare a științei cu arta și sensibilitatea rafinată a cunoscătorilor, deși s-ar putea să-l fi influențat în mod inconștient, trebuie să-i fi părut o nefericită pulverizare a interesului către irealul amănunt material al frumuseții. Deci în aceeași măsură în care oamenii știau mai multe despre artă și erau tot mai preocupați de modalitatea ei elementară, ascetismul lui

[9] *Enneade*, V, I, 10; trad. Stephen MacKenna, London and Boston, The Medici Society, 1926, vol. IV, p. 12.

Plotin avea mai multe motive de protest, o mai puternică rezistență de înfrînt decît ascetismul mai temperat al lui Platon. E nevoie, așadar, să sugerăm măcar aspectele minore ale gustului în schimbare și ale asiduității erudite din timpul perioadei greco-romane, ca să ne putem face o idee despre condițiile în care a scris Plotin.

Varietățile și gradele noilor interese estetice pot fi îmbrățișate dintr-o privire cu ajutorul imaginilor îngemănate ale unor cercuri concentrice: în centrul unuia, observatorul judicios și iubitorul obiectelor frumoase de artă; în primul și cel mai mic cerc, deplasîndu-se dinspre centru spre bezna cupidității și exhibiționismului vulgar, retorul limbut și elogiatorul; în cercul următor mai mare, estetul ultrafastidios și pur senzual; apoi, colecționarii și, în sfîrșit, împărații și cuceritorii, care strîngeau curiozități în timp ce devastau și erau ziditori de palate și patroni măreți ai artei. Cu ajutorul acestei imagini se poate sugera și subțierea tot mai accentuată a prețuirii intelectuale a valorii și semnificației artei; în centru, critici cu diferite grade de putere speculativă, care se apropiau prin interese de însuși filosoful frumosului; apoi gramaticii și autorii de tratate tehnice; în cele din urmă filologii, textologii, înregistratorii și clasificatorii de maniere și stiluri.

Orientarea către nesemnificativ și pedantism a început cu înșiși elevii lui Aristotel. Comparînd opera lui Teofrast și a lui Aristoxenos cu cea a lui Aristotel, putem vedea clar semne ale deplasării interesului care avea să caracterizeze întreaga perioadă. Teofrast, care i-a urmat lui Aristotel la conducerea școlii peripatetice, a scris despre multe dintre subiectele tratate și de învățătorul său, iar doctrina îi era în mare măsură identică. Amîndoi au scris despre metafizică, etică și psihologie și amîndoi au sporit considerabil corpul existent de cunoștințe științifice concrete — Aristotel în domeniul zoologiei, Teofrast în botanică și mineralogie. Amîndoi au scris pe teme de estetică. Corespunzătoare *Poeticii, Retoricii* și capitolelor despre muzică ale lui Aristotel, sînt tratatele lui Teofrast *Despre comedie, Despre ridicol, Despre muzică, Despre entuziasm, Despre stil,* o *Poetică* și o lucrare despre *Armonie*[10]. Dar cea mai faimoasă lucrare a lui Teofrast și cea de care i se leagă în primul rînd numele este *Caracterele.* Această galerie de portrete vii ale unor tipuri umane e opera crucială pentru înțelegerea relației dintre Teofrast și predecesorul său. La prima vedere, aceste schițe plăcut ironice, pline de-o imagistică senzuală, par a nu-i datora nimic lui Aristotel. S-a demonstrat însă în chip convingător că noutatea *Caracterelor* e mai mult aparentă decît reală. Aristotel a inserat portrete, memorabil fiind cel al omului mărinimos, în *Etica nicomahică.* Și în *Retorică,* descrierile vîrstelor omului sînt pline de

[10] J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge University Press, 1934, vol. I, p. 155.

culoare, iar partea care tratează despre emoţiile omeneşti, concretă şi extinsă. *Caracterele* lui Teofrast, se pretinde, sînt destinate în mod similar relevării unei doctrine retorice şi etice. Dar unul dintre cei mai autorizaţi cercetători englezi ai lui Teofrast răspunde la această comparaţie că „la fiecare trăsătură particulară a Omului mărinimos, Aristotel adaugă, ca de obicei, o formulare a principiului de care aceasta depinde“[11]. Obiecţia sa împotriva paralelei dintre Aristotel şi Teofrast se întemeiază însă în primul rînd pe spiritul diferit al schiţelor înseşi, indiferent de ceea ce ar fi putut reprezenta montajul lor iniţial la Teofrast. „Nimeni nu va contesta posibilitatea ca nişte adevăruri filosofice să primească o ilustrare plină de umor. Dar cînd conturarea unui caracter e atît de elaborată, încît fiecare frază e o poantă sau un cuvînt de duh, capacitatea lui de a ilustra adevăruri generale e alterată de interesul prezentat de detalii. Un scriitor a cărui ţintă principală ar fi să arate prin exemple cum operează anumite principii, ar proceda greşit dacă ar ridica în faţa imaginaţiei o masă de amănunte atît de comice, încît gîndul la principii ar rămîne în cel mai bun caz pe ultimul plan.“[12] S-ar putea ca Teofrast să-şi fi destinat istorisirile explicitării unor naturi morale, dar cînd le citeşti şi le savurezi e cu neputinţă să te îndoieşti că, indiferent de presupusa lor utilitate, ele vor sfîrşi totdeauna „luînd ochii“ prin ele însele. Autorul portretelor şi-a îndrăgit creaţiile aşa cum şi le îndrăgeşte orice artist; a zăbovit asupra întorsăturilor şi trucurilor de vorbire şi îmbrăcăminte, deoarece fantezia lui vie a vădit o slăbiciune pentru tiparul multicolor al dramei omeneşti. Atenţia lui s-a îndreptat, într-un cuvînt, mai degrabă către detalii şi superficii decît către principii şi sisteme ca în cazul lui Aristotel. Portretul făcut de Aristotel omului generos e o ilustrare marginală a doctrinei etice a mediei de aur; media de aur este expresia raţiunii; raţiunea, la rîndu-i, parte a ultimei alcătuiri a lucrurilor. Sau, în teoria despre tragedie a lui Aristotel, caracterul e conceput ca subordonat subiectului — ca un segment al acţiunii —, iar acţiunea e corelativă necesităţii logice. Magistrul a pretins întotdeauna începutul, mijlocul şi sfîrşitul — ordinea raţională ce susţine persoana, pasiunea sau incidentul; în timp ce pentru Teofrast aceste detalii par a se justifica prin ele însele.

Dacă în *Poetica* sa pierdută, Teofrast a pus un mai mare accent pe portretizarea caracterologică decît pe acţiune, n-o putem şti; ştim însă că a fost răspunzător pentru atenţia sporită acordată cuvîntului ca unitate estetică în arta retoricii. Pe lîngă accentul pus pe elementul verbal distinct, el a rafinat şi elaborat calităţile recomandabile ale stilului. Pe cînd Aristotel numise două: claritatea şi proprietatea, Teofrast a enumerat patru, pentru că

[11] *The Characters of Theophrastus*, ed. Jebb-Sandys, 1909, introducere, p. XV.
[12] *Ibid.*, p. XIII.

a adăugat corectitudinea și ornamentarea, iar tratînd despre ornamentare, a subliniat ajutorul dat de figurile de vorbire[13]. Cu privire la muzică, l-a urmat pe Aristotel, făcînd o legătură între modurile muzicale și stările sufletești; dar în vreme ce Aristotel a corelat modurile cu caracterul etic global, Teofrast le-a pus în legătură numai cu pasiunile[14]. Asemenea observații despre ideile lui Teofrast sînt mărunțișuri, dar ele arată încotro începea să bată vîntul: către un mai mare rafinament al analizei tehnice, către imagine în loc de idee și, oricum, departe de fervorile metafizicii. Aristotel însuși și-a botezat succesorul „Teofrast", adică „cel cu vorbire divină", și l-a învinuit că-i interpretează învățătura cu prea multă agerime[15].

INOVAȚIIL ARISTOXEN MUZICĂ ȘI RIE.

Un al doilea membru al grupului de discipoli ai lui Aristotel, Aristoxenos, a înfăptuit nu mai puțin decît o revoluție în filosofia muzicii[16]. El a respins atît teoria despre muzică a lui Pitagora, după care muzica e în fond o fizico-matematică, precum și teoria de la polul opus, că muzica nu are nici o lege — fiind o simplă dexteritate a urechii. „Ordinea miraculoasă"[17] a notelor muzicale își are curtea supremă de apel în funcționarea urechii în strînsă legătură cu intelectul uman, învăța el; iar esența unei note muzicale nu este lungimea corzii necesare producerii ei, ci relația dinamică, limpede simțită și sesizată, cu alte note[18]. Cu această concepție despre limitele și criteriile muzicii, Aristoxenos și-a fundamentat noul sistem al armoniei sau al modurilor muzicale. Sistemul lui mergea împotriva gustului predominant, un gust dedat din nefericire, regreta el, suavității muzicii cromatice. Aristoxenos a crezut că există o afinitate între anumite moduri muzicale și stările morale, așa cum învățaseră Aristotel și Platon. El însă și-a prevenit cititorii împotriva eventualei exagerări a acestei relații[19]. A atras atenția asupra acestei rezerve în formularea dată de el însuși conexiunii amintite: „în măsura în care arta muzicală poate îmbunătăți caracterul moral"[20]. Opera lui Aristoxenos e un bun exemplu de contribuție la estetică din interiorul artelor. Energia lui s-a îndrumat mai cu seamă spre chestiuni tehnice, dar formația lui muzicală solidă i-a îngăduit să se pronunțe pertinent, deși foarte concis, asupra naturii și raporturilor mai largi ale artei sale.

ESTETICA M RIALISTĂ CĂ; SOBRIET

Școala aristotelică n-a continuat să fiinteze într-o stare de solitudine filosofică de-a lungul veacurilor de după moartea fondatorului ei. Zenon, primul

[13] Atkins, *op. cit.*, vol. I, pp. 157, 158.
[14] Plutarh, *Quaestionum convivialium libri IX*, I, 5, 2.
[15] Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, V, cap. II, VI. (Trad. de C. I. Balmuș, ed. Academiei, 1963, p. 268.)
[16] *The Harmonics of Aristoxenus*, ed. H. S. Macran, Oxford, 1902, p. 87.
[17] *Ibid.*, p. 196.
[18] *Ibid.*, p. 193.
[19] *Ibid.*, p. 181.
[20] *Ibid.*, p. 188.

dintre stoici, a emigrat în Atena la cîţiva ani după acest eveniment, iar Epicur venise aici cu vreo paisprezece ani mai devreme. Paralel cu declinul şcolii peripatetice, stoicismul şi epicureismul prindeau putere, iar în secolul al II-lea e.n., prima şcoală s-a putut lăuda cu adeziunea unui împărat roman, Marcus Aurelius. Contribuţia stoică la estetică a constat cu precădere în discriminări tehnice amănunţite în domeniul gramaticii şi retoricii. Materialişti în vederile lor asupra naturii lucrurilor, ei au declarat că rostirea şi sunetul unui cuvînt sînt pur şi simplu reversul gîndului; vorbirea raţională nu e nimic altceva decît sunet articulat. S-au ocupat în consecinţă pe larg de latura fizică a procesului de gîndire, au delimitat părţi de vorbire, au studiat vocalele şi consoanele şi astfel au pregătit calea retorului Dionis din Halicarnas, care, în secolul al II-lea e. n., a elaborat o teorie a tiparelor frumoase de ritmuri şi sunete determinate de cele mai mici elemente verbale. Mai mulţi stoici au scris tratate *Despre voce;* Diogene a scris despre *Limbă;* Antipater *Despre cuvinte şi înţelesul lor.* Ei au relevat cinci virtuţi ale stilului literar: corectitudinea în folosirea limbii greceşti, claritatea, concizia, potrivirea şi rafinamentul, adică evitarea expresiilor familiare[21]. Le mai datorăm stoicilor şi o stăruitoare cultivare a metodei alegorice de interpretare a miturilor religioase. Toţi zeii şi zeiţele lui Homer şi Hesiod erau explicaţi ca elemente ori procese fizice sau ca dispoziţii mentale: Zeus, un foc divin; Atena, prudenţa; Dionisos, vinul; Demeter, rodul etc. Epicureicii, exponenţi ai unei vieţi de plăceri, se ocupau cu poezia. Unul dintre ei, Philodemos din Gadara, a scris în veacul I î.e.n. o carte *Despre poeme,* ale cărei fragmente păstrate sugerează prezenţa unor discuţii pătrunzătoare asupra funcţiei şi stilului poetic[22]. Plăcerea însă, pentru epicureici, denota mai degrabă ataraxia decît petrecerea sau acţiunea pozitivă; consecvente cu idealul formulat de ei, cel al unei stări sufleteşti netulburate, sînt declaraţiile de indiferenţă cu privire la cele mai arzătoare aspecte ale experienţei estetice. „Numai omul înţelept va fi în stare să vorbească cum trebuie despre muzică şi poezie, fără ca, de fapt, să scrie poeme el însuşi[23]". S-ar părea însă că „omul înţelept" n-ar fi trebuit să considere compoziţia incompatibilă cu dispoziţia sa sufletească dacă ar fi fost să dea crezare afirmaţiei lui Epicur, anume că „scrisul nu e o corvoadă"[24]. Lucreţiu, al cărui poem *Despre natura lucrurilor* e marele monument literar al şcolii epicureice, oferă o sugestie realistă cu privire la originea muzicii vocale şi instrumentale. Oamenii au făurit flaute şi naiuri după modelul trestiilor găunoase prin care auzeau susurînd zefirii;

---

[21] Diogenes Laertios, *Vieţile*, VII, 59 (Trad. rom. cit. p. 346.)
[22] Atkins, *op. cit.*, II, pp. 54 urm.
[23] Diogenes Laertios, *Vieţile*, X, 121. (Trad. rom. cit., p. 496.)
[24] Dionis din Halicarnas, *Despre potrivirea cuvintelor*. (Trad. rom. de M. Nasta, în *Arte poetice . . .*, ed. cit., p. 267.)

şi au învăţat să cînte din gură imitînd notele armonioase ale păsărilor[25]. Se oferea o explicare materialistă a diferenţei dintre senzaţiile plăcute şi cele neplăcute: primele se datorează ciocnirii de particule mîngîietoare şi catifelate, celelalte izbirii unora aspre[26]. Că teoretizarea estetică a devenit mai rece, mai minuţioasă, mai ştiinţific analitică şi mai realistă decît în perioada postaristotelică e un fapt confirmat astfel de studierea gîndurilor despre artă apărute printre stoici şi epicureici.

O altă perspectivă asupra artei, care în cadrul tratării filosofice organice a lui Aristotel nu constituise decît un moment neînsemnat, începe, curînd după el, să atragă tot mai mult atenţia. Aristotel introdusese în *Poetica* sa[27] un pasaj aproape parentetic despre istoria dramei de la originile ei aflate în improvizaţiile ritualistice pînă la culminarea în opera lui Euripide, aşa cum închinase o secţiune analogă din *Metafizica* sa istoriei filosofiei dinaintea lui. Dar ochiul magistrului se oprise în primul rînd asupra structurii şi funcţiei tragediei în perioada ei de înflorire deplină. Drumul către această perfecţiune nu-l cercetase decît în măsura în care cursul evolutiv contribuia la cunoaşterea tipului. În cazul tragediei, el notase schimbarea produsă în numărul actorilor de la unu la doi la Eschil şi adăugarea unui al treilea la Sofocle. Era mai interesat de alcătuirea şi utilitatea poemului definitivat şi aflat în apogeul dezvoltării sale la Sofocle, în *Oedip Rege,* decît de fazele procesului. Dar foarte curînd după el, cariera revolută a artelor a început să fie tezaurizată de dragul ei. La început, istoria literaturii nu a fost scrisă sub forma unei naraţii continue, ci dezvoltată din felurite tendinţe istorice: stabilirea de liste sau canoane ale celor mai buni scriitori în diferite genuri; convingerea că Homer trebuie înţeles în lumina propriei sale epoci şi a propriului său limbaj şi, la fel, că exemplul pe care-l dăduse Polybios (210—125 î.e.n.) în tratarea dezvoltării sociale şi politice a lumii greco-romane între 250 şi 150 î.e.n. ar putea fi urmat cu folos în istoria oratoriei şi a poeziei[28]. Canonul alexandrin al poeţilor epici, iambici, tragici, comici, elegiaci şi lirici pare a fi început o dată cu Aristofan din Bizanţ (c. 257—180 î.e.n.)[29]; iar Aristarh (217—145 î.e.n.), tot din şcoala alexandrină, pare a fi iniţiat interpretarea unui text literar pornind de la condiţiile de civilizaţie adecvate[30]. El a spus că un poet trebuie interpretat prin el însuşi şi prin ceea ce are într-adevăr o legătură cu el. O altă direcţie a interesului critic s-a vădit în faptul că listele de poeţi şi oratori au fost tot mai mult lărgite cu comentarii tehnice, aşa

[25] V, 1379—83. (Trad. rom. T. Naum, pp. 323—324).
[26] *Ibid.*, II, 551, 623.
[27] 1448 b—1449 b.
[28] Atkins, *op. cit.*, vol. I, p. 185.
[29] *Ibid.*, p. 191.
[30] *Ibid.*, pp. 188—189.

încît epitetele gîndite ca o formulă rezumativă a stilului unui scriitor au fost pînă la urmă adăugate la nume. Trecînd în revistă oratorii, de pildă, Quintilian vorbeşte despre forţa şi densitatea limbii lui Demostene şi de stilul lui musculos sau de stilul cu mai multă carne, dar mai puţini muşchi al lui Eschine, despre asemănarea lui Lisias mai degrabă cu un izvor limpede decît cu un rîu mare, în vreme ce maniera şlefuită şi pieptănată a lui Isocrate îl făcea mai potrivit, adaugă el, pentru palestră decît pentru cîmpul de luptă[31]. Asemenea liste nu se mărgineau la simple priviri istorice, ci au devenit obişnuite în scrierile criticilor şi specialiştilor o dată cu sporirea interesului pentru procedeele tehnice şi virtuozitate. Îţi dovedeai fineţea discernămîntului ataşînd fiecărui nume unicul epitet adecvat: „Isocrate era înzestrat cu farmec, Lisias cu subtilitate, Hiperides cu incisivitate, Eschine cu sonoritate şi Demostene cu energie... Africanus avea greutate, Laelius dulceaţă, Galba asprime, Carbo fluenţă şi armonie parcă“[32]. Listele aveau tendinţa de a se constitui în triplete şi poate decade, învederîndu-şi astfel tendinţa implicită către formalism. Ca şi Aristotel, dar fără libertatea lui de tratare, criticii au citat stiluri situate la cele două extreme şi apoi un stil mixt, reprezentînd o medie între cele două. Dintre manierele oratorice, una era descrisă ca plină, dar nu umflată, alta ca necăutată, dar lipsită de nerv, şi o a treia ca o combinaţie a virtuţilor celorlalte[33].

Tot la scurt timp după Aristotel a început, cu Xenocrates din Sikyon, înregistrarea istoriei picturii şi sculpturii şi compararea stilurilor ca operaţie în sine[34]. Consemnarea mai bine cunoscută a datelor privitoare la pictori, la operele şi manierele lor, din *Istoria naturală* a lui Pliniu cel Bătrîn (pe la 50 e.n.), ca şi scrierile altor bărbaţi erudiţi despre artă, precum cele ale lui Varro şi Antigonos, duc la un învăţat din secolul al III-lea î.e.n. Într-adevăr, Duris din Samos, elev al lui Teofrast, a scris o carte de acest tip[35]. Istoria lui Xenocrates consta în scurte relatări despre un mare număr de gravori în argint, lucrători în bronz, pictori şi sculptori. Sînt numite principalele lor lucrări, făcîndu-se aprecieri asupra stilurilor caracteristice şi meritelor lor. Uneori, în aceste istorii, numele artiştilor apăreau într-o serie, arătînd astfel, pas cu pas, cum se desfăşurase cucerirea cutărei probleme tehnice în artă. De pildă, există faimoasa listă a celor cinci mari sculptori care au progresat constant în soluţionarea problemei simetriei şi realismului: Fidias, pionierul sugestiv; după el, Policlet, care a dezvoltat interesul învăţînd să deplaseze

---

31 *Despre formarea oratorului*, cartea a X-a, I, 76—80. (Trad. rom. de G. Guţu, în *Arte poetice . . .*, ed. cit, pp. 382—383.)
32 Cicero, *De oratore*, cartea a III-a, cap. VII.
33 J. E. S. Sandys, *History of Clasical Scholarship*, vol. I, p. 131.
34 *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, ed. Jex-Blake and Sellers, pp. XVI urm.
35 *Ibid.*, p. XLVI.

greutatea figurii pe un picior; apoi Miron, un mai harnic observator al simetriei și un „înmulțitor al adevărului", dar încă arhaic; Pitagora, al patrulea, interesat de realismul detaliilor — păr, vine și nervi; în sfîrșit, Lisip, care a făcut figuri mai svelte, detalii mai fine, inventator al unui nou canon și autor al sugestivului comentariu după care el reprezenta pe oameni așa cum apăreau, în vreme ce alți artiști îi reprezentaseră așa cum erau[36]. În Pliniu există o relatare paralelă a dezvoltării tehnicii picturale de la primele ei începuturi ca simplu contur pînă la realismul desăvîrșit și deplina strălucire a culorii. Mai întîi, spunea el, a apărut desenul simplu; apoi conturul umplut cu culoare roșie simplă; apoi inspirația lui Eumaros de a face o deosebire între sexe prin utilizarea albului pentru carnea femeilor, „marcînd astfel prima etapă în evoluția de la pictura monocromă la cea policromă"; apoi descoperirea racursiului și a însemnătății articulării reciproce a corpului și drapajului, de către Chimon din Cleone; portretul, cu Panenos; mimica facială și mișcarea corpului sub drapaj cu Polignot; apoi prima mare realizare în arta pictorului la Apollodor, care „a deschis porțile artei" prin descoperirea însemnătății pentru realism a luminii și umbrei[37].

VIAȚA I[…] PENDENT[…] FRAGMEN[…] ARISTOT[…]

Teoria estetică aristotelică semăna cu amoeba, care la maturitate se divide, cele două părți continuîndu-și viața pe cont propriu. Teme ca dicțiunea, modurile muzicale, caracterizarea dramatică și dezvoltarea istorică a tipurilor literare, toate alcătuiau părți ale corpusului estetic originar. Dar în vremurile postaristotelice, temele acestea i-au interesat pe gînditori în sine și pentru sine. Căci rasei filosofilor i se substituise o rasă a specialiștilor în probleme tehnice. Cîștigul pentru înțelegerea modului de producere a efectelor artistice a fost mare. De pildă, analiza întreprinsă de către Dionis din Halicarnas asupra izvoarelor farmecului literar, un model de completitudine, deși nu originală, merge pînă acolo încît cercetează efectele agreabile sau dezagreabile ale silabelor izolate și chiar ale literelor (sunetelor). A aranjat vocalele într-o serie ca să demonstreze diminuarea progresivă a muzicalității de la „a"-ul rotund și deschis la „i"-ul subțire, și a arătat că există un ritm chiar și într-un cuvînt izolat, dacă acest cuvînt are mai mult de o silabă. A dovedit cu exemple că Homer a produs efecte alese pornind de la un material verbal umil, pe care i l-ar fi putut furniza orice plugar sau marinar, exercitîndu-și talentul în ordinea subtil variată și muzicală pe care a dat-o elementelor simple[38].

MANUALE.

Poetica lui Aristotel fusese scrisă într-o anumită măsură ca un manual pentru călăuzirea tinerilor practicanți în arta poeziei. În secolul lui August,

---

[36] *Ibid.*, p. XVII.
[37] *Ibid.*, pp. 101—107, cartea XXXV, 56—62.
[38] Dionis din Halicarnas, *Despre potrivirea cuvintelor*, cap. 14, ed. Roberts, pp. 136—150.

Horaţiu şi-a scris faimosul manual: *Arta poetică*. Supunîndu-le unei comparaţii, ne putem da seama că tocmai filosofia, relaţia logică cu principiile prime, e ingredientul atotprezent al celei dintîi lucrări, locul lui fiind luat de o altă formulă şi de un alt interes, şi anume cele ale unei epistole conversaţionale. Aplicaţia erudită a fost în măsură să demonstreze că această schimbare a metodei de abordare a poeziei nu s-a petrecut brusc. Încă în lucrările post-gramaticilor, Neoptolem din Parium şi Philodemos din Gadara, se stabilise un model de divizare a subiectului în trei părţi principale, dovedindu-se un mare zel pentru analiza formală[39]. Horaţiu urmează, deci, ordinea ortodoxă a tratării elenistice: întîi conţinutul, apoi forma; în sfîrşit, poetul însuşi. La Horaţiu, ordinea nu este evidentă şi e foarte posibil ca teoria să-i rămînă în minte cititorului sub forma unei serii de verdicte de sine stătătoare. Unitatea planului şi consecvenţa în caracterizare sînt recomandate de Horaţiu aşa cum fuseseră şi de către Aristotel. Dar Horaţiu nu-şi întemeiază directivele pe o metafizică a materiei şi formei sau pe o logică a probabilului şi necesarului. El consemnează maxime şi sfaturi întemeiate pe cultură, bun-simţ şi sensibilitate delicată. Ipoteticul poet trebuie să studieze modelele greceşti zi şi noapte[40], nu trebuie să publice prea devreme[41], nu trebuie să introducă ornamente arbitrare[42]. Scopul îi va fi să încînte ori să instruiască sau amîndouă laolaltă[43]. Poemul dramatic să nu fie nici mai lung, nici mai scurt de cinci acte[44] şi nu trebuie să aibă niciodată un al patrulea actor[45]. Horaţiu oferă un bun ansamblu de reguli, memorabil formulate, dar abia ici-colo cîte un principiu, iar unde îşi fac apariţia şi unele principii, ele sînt împrumutate din alte surse. Vitruviu şi-a scris manualul pentru arhitecţi sub domnia lui Augustus, iar Quintilian tratatul *Despre formarea oratorului* pe la sfîrşitul secolului I. Manualele acestea sînt erudite şi sistematice, ele dau o idee despre modul sîrguincios de înmagazinare şi răspîndire a informaţiilor privitoare la artă. Ilustrează de asemenea deplasarea interesului de la filosofarea despre artă la informaţie şi de la cauze la fapte.

Cicero (106—43 î.e.n.), situîndu-se în timp cam pe la jumătatea drumului dintre Aristotel şi Plotin şi fiind unul dintre spiritele cele mai înzestrate filosofic din cîte au apărut în acest interval, ilustrează, prin gîndirea lui complexă şi eclectică, pierderile şi cîştigurile epocii. Chiar dacă măreţia modelelor sale şi lărgimea sa de idei îl leagă de marii filosofi greci, şi aşa se constată la el

---

[39] Această importantă întreprindere a fost dusă la bun sfîrşit de C. Jensen, în cartea sa *Philodemos über die Gedichte*, Fünftes Buch, 1923.
[40] II, 268, 269.
[41] 388—89.
[42] 15.
[43] 333—34.
[44] 189.
[45] 192.

o altă îndrumare a atenției, mai multă grijă pentru felul în care lucrurile îi *par* ascultătorului și o mai mare concesivitate față de necesitățile practice decît la cei din marea epocă. Prin intermediul lui Crassus din dialogul *Despre orator*, adresat lui Brutus, el își exprimă dezacordul cu opinia simplistă a lui Socrate care, spune el, îi învăța pe oameni să cugete la conținut și să lase forma să-și vadă singură de ea. Trebuie să te îngrijești de conținut, consimte Cicero, dar și de metoda de prezentare. „Dacă un vorbitor e cum nu se poate mai priceput într-un subiect, dar nu știe cum să-și alcătuiască și să-și lustruiască discursul, nu va fi în stare să se exprime cu elocvență nici chiar despre subiectul la care se pricepe."[46] Enumerînd lucrurile pe care e dator să le cunoască bunul orator, Cicero subliniază importanța unei cunoașteri a vieții și a moravurilor și lasă deoparte ca pe ceva minor obscuritățile fizicii și subtilitățile logicii. Printr-o metodă adecvată, prin arta de a pregăti pentru fiecare împrejurare subiectul potrivit, artistul cuvîntului rostit va părea că știe mai multe chiar decît cel care, în calitate de expert, l-a instruit[47]. Literatului urban al lui Cicero îi place să discute despre „forma și, ca să zicem așa, despre chipul elocinței"[48]. Gîndurile nu pot fi făcute „să strălucească fără lumina limbii"[49]. „Din orice soi de rafinament trebuie stoarsă... o anumită grație intelectuală, cu care, asemeni sării, trebuie condimentat orice discurs"[50]. Într-o perioadă ce-a asistat la adăugarea a treizeci și trei de noi termeni estetici care să facă cu putință critica subtilă a calității stilistice, Cicero s-a numărat printre cei ce-au adus cea mai de seamă contribuție la sporirea capitalului tehnic. El a creat numeroși termeni, transferînd în literatură însușiri în primul rînd morale și psihologice[51]. În felul acesta Cicero și-a pus în aplicare convingerea potrivit căreia „cum" reprezintă „totul".

Dar Cicero nu e niciodată exclusivist. Pentru el, „cum" vine după „ce" și „cînd". Seriozitatea și larga lui toleranță îl fac să rămînă în permanență conștient de însemnătatea cunoașterii și familiarizării cu cele mai bune tradiții. El depășește însăși opinia conservatorului cult despre cunoștințele și disciplina necesare unui bun orator și schițează un ideal. Oratorul ambițios trebuie să-și fixeze atenția nu asupra vreunui model empiric, ci asupra unui tipar înflăcărat găzduit de însuși sufletul său. El e dator să imite această formă lăuntrică, întocmai după cum Fidias copia mai degrabă o formă ideală imaginară decît un model real atunci cînd dăltuia statuia lui Zeus ori a Atenei[52]

---

[46] *Despre orator*, cartea I, cap. XIV, ed. Bohn, p. 159.
[47] *Ad Brutum*, cartea I, cap. XII, p. 156; cap. XV, p. 160.
[48] *De oratore*, XXXIV, Bohn, p. 182.
[49] *Ibid.*, cartea a III-a, cap. VI, p. 338.
[50] *Ibid.*, cartea I, cap. XXXIV, p. 182.
[51] Sandys, *op. cit.*, vol. I, p. 191; G. Saintsbury, *History of Literary Criticism*, vol. I, p. 220
[52] *Ad Brutum*, par. 2.

Această recunoaştere a rolului jucat de propria imaginaţie a artistului în plăsmuirea unei opere de artă îi conferă lui Cicero o poziţie aparte şi superioară faţă de furnizorii de precepte romani. Dar Cicero nu tratează în mod profund imaginaţia artistului. Găsim o intuire similară a unui model lăuntric şi la Vitruviu: Există o deosebire „între arhitect şi profan, anume că profanul nu poate înţelege obiectul discutat dacă nu-l vede gata săvîrşit; arhitectul, o dată ce şi-a alcătuit planul, nutreşte o idee definită despre modul cum va ieşi în raport cu graţia, convenienţa şi proprietatea“[53]. Cicero vorbeşte el însuşi cu răceală despre inexistenţa oratorului ideal, îi dă de înţeles corespondentului său că în tabloul zugrăvit de el (Cicero) s-au putut strecura erori şi că i se pot aduce, prin urmare, îndreptări. Răceala lui Cicero nu se manifestă numai cu privire la concept, dar nici măcar tratarea lui nu e proaspătă sau adecvată. O imagine psihologică preexistentă, atît de definită, încît unica sarcină a artistului e de-a o reproduce punct cu punct, nu constituie un „ideal“ valoros. Pentru Platon şi Aristotel, iar mai apoi pentru Plotin, un „ideal“ în conştiinţa individuală îşi are obîrşia într-un izvor metafizic situat deasupra realităţii comune. Or, Cicero nu face nici cea mai mică aluzie la o asemenea origine divină. Contribuţia lui Cicero la estetică stă, aşadar, nu într-o poziţie anume, ci în bogăţia şi pertinenţa multor idei. Capacitatea sa de apreciere universală apare atunci cînd afirmă că nu există un despărţămînt stilistic anume pentru oratorul perfect, deoarece acest orator va vorbi în orice stil ar necesita cazul concret. Una dintre cele mai originale sugestii estetice ale lui Cicero e distincţia pe care o face între tipurile masculin şi feminin de frumuseţe, demnitatea şi graţia[54]. Distincţii bazate tot pe aceşti doi termeni, dar cu aplicare mai restrînsă la stil în cadrul artelor, se mai făcuseră. Pasul înainte, făcut de Cicero, constă în generalizarea distincţiei.

Ca şi la Cicero, la fel de simptomatic şi în perioada greco-romană, progresul în materie de estetică trebuie căutat în observaţii izolate. În scrierea sa despre *Cum să studiem poezia*, Plutarh din Cheroneea (50—100 e.n.) relevă o problemă sugerată în *Poetica* lui Aristotel: dacă urîtul îşi conservă natura urîtă cînd pătrunde în artă. Ceea ce e urît în realitate poate oare deveni frumos într-o imitaţie? El răspunde că aşa ceva nu-i cu putinţă. Adaugă însă că factorul dexteritate implicat într-o imitaţie amăgitoare e, pe de altă parte, admirabil, şi că lucrul astfel creat primeşte o anumită glorie indirectă împărtăşită de virtuozitatea creatorului[55]. Plutarh face un pas înainte prin faptul că încearcă să rezolve ca pe o problemă ceva înfăţişat de Aristotel pur şi simplu ca o

---

[53] Vitruviu, *De architectura*, VI, 8, ed. Loeb, p. 59.
[54] *De officiis*, I, 1, 36; vezi şi *De oratore*, 3, 25.
[55] *Moraliile* lui Plutarh: *Cum să studiem poezia*, ed. Loeb, *Moralia*, vol. I, pp. 93 urm.

situaţie estetică. Dar nivelul soluţiei sale se trădează de la sine cînd el face observaţia că urîţenia reală devine acceptabilă în imaginile artistice aşa cum porcul guiţător sau scîrţîitul scripetelui capătă putere de fascinaţie în ventrilochism şi cadavrul Iocastei atracţiozitate în imitaţia de argint şi bronz a lui Silanion. Poziţia filosofică a lui Plutarh este în întregul ei elementară. Discutînd dacă adolescenţii pot citi fără primejdie ficţiunile poeţilor, el răspunde că pot cu condiţia de a fi avertizaţi să se ia la întrecere cu exemplele moralmente bune propuse de poeţi şi să se ferească de cele rele[56]. Filosofia artei pare a se mişca pentru moment la suprafaţa gîndirii, aşa cum critica de artă tinde să se mişte la suprafaţa sensibilă a fenomenului.

LONGIN LUL MA VORĂŞTE MĂREŢIA TULUI.

La critici literari de talia lui Cicero, Horaţiu şi Dionis din Halicarnas, tendinţa de deplasare a atenţiei de la curentul lăuntric la simplul înveliş exterior nu cade niciodată în extreme, deoarece înclinarea serioasă şi darurile înalte ale autorilor îi feresc de gustul pentru strălucirea superficială. Dar că fluxul interesului tehnic se dirija în genere către aspectele exterioare reiese din elocventul protest al lui Longinus, autor al tratatului denumit îndeobşte *Despre sublim*, din secolul I e.n. Aşa cum scrie, el pare a voi să-i recheme pe poeţi şi pe oratori din exteriorul spre interiorul literaturii. Pare, într-adevăr, gata să-i ia partea lui Socrate împotriva lui Cicero. Şi de fapt ia partea lui Platon împotriva lui Caecilius, denigratorul lui Platon[57]. El apără cauza măreţiei sufleteşti împotriva corectitudinii formale şi exteriorului plăcut. Erorile şi neregularităţile sînt inevitabile, spune el, la cei care au acceptat suprema provocare. Dar sufragiul vremurilor, „cît timp apa va curge şi înverzi-va pădurea", se va îndrepta către acele lucruri, atît din natură cît şi din artă, ce sînt turnate într-un tipar măreţ, mai degrabă decît spre cele scrupulos finisate şi cumpănite de reguli artistice[58]. Frumuseţea nudă şi concentrată a cuvintelor lui Dumnezeu la Creaţie: „Să se facă lumină"[59] şi pătimaşele expresii ale dragostei la Sappho poartă pecetea inspiraţiei lăuntrice şi ne fac să cădem în extaz[60]; în timp ce frazele şi imaginile îngrijite ale unor artişti mai lucizi ne pot convinge şi măguli, dar efectul suprem îl ratează[61]. Într-adevăr, cuvintele frumoase sînt însăşi lumina gîndurilor noastre. Dar eminenţa şi sublimul limbajului, care entuziasmează toate vîrstele şi păturile de oameni şi rămîn gravate în memorie — frumuseţe universală şi statornică —, iată nota emisă de o minte măreaţă. Cuvintele frumoase şi toate celelalte

[56] *Loc. cit.*
[57] *Literary Criticism, Plato to Dryden*, ed. A. H. Gilbert, New York, 1940; Longinus, *On Literary Excellence*, I, 1. (Trad. rom. de C. Balmuş, în *Arte poetice...*, ed cit., I, pp. 312–313.)
[58] *Ibid.*, IV, 36.
[59] *Ibid.*, II, 9.
[60] *Ibid.*, II, 10.
[61] *Ibid.*, IV, 30.

mijloace stilistice „ne farmecă şi în acelaşi timp ne dispun către emfază, demnitate, sublim... stăpînind în toate chipurile cugetarea noastră“[62]. Dar forţa stilului literar izvorăşte din ceva mai adînc decît regulile şi analiza tehnică, mai degrabă din pasiune şi din preocuparea autorului pentru lucrurile aflate dincolo de fruntariile lumii reale, pentru infinit, ocean, stele, flăcările ţîşnitoare ale Etnei[63]. Sublimitatea autentică, totdeauna spirituală, generează extaz în ascultător. Acesta devine aidoma unui cal în încordarea cabrării. Ajunge să se închipuie zămislitorul celor auzite[64]. Prin accentul pus în Longinus pe extaz şi pe potrivirea dintre măreţia sufletului şi măreţia obiectului se face în mod cert un pas către Plotin. Tratatul lui însă pare a fi produsul entuziasmului, deoarece ideile nu-i constituie un sistem coerent. Longinus pare mai curînd a oferi o serie de semne distinctive ale stilului înalt, unele din ele valabile, altele aproape de loc, decît a deduce natura subiectului său dintr-o cauză primară. El ţine mai curînd de categoria criticilor literari epocali decît de cea a filosofilor. E însă o figură importantă în dialectica greco-romană a criticii şi aprecierii exterioare şi tehnice opuse sensibilităţii interioare, tactului, imaginaţiei, extazului; a unei arte degenerînd în artificialitate opuse unei naturi aproape identificate cu iraţionalul şi supranaturalul.

Rechemarea la natură nu era un îndemn teoretic ivit abia atunci. Isus şi stoicii îi îndemnau pe oameni să preţuiască splendoarea crinilor de pe cîmp, mai frumoşi decît Solomon în întreaga-i slavă, farmecul deschiderii smochinelor coapte, înclinarea unui spic de grîu sau balele unui mistreţ. Încă din secolul al III-lea î.e.n., stoicul Crisip invocase frumuseţea cozii păunului ca dovadă că frumuseţea e unul din bunurile naturii. Motivul a dobîndit o intensitate lirico-religioasă în scrierile părinţilor bisericii. Argumentînd că pînă şi în simplele accesorii şi adaosuri ale naturii sînt motive de desfătare, că „în măslinele care stau să cadă, însuşi faptul că încep să fie prea coapte dă fructului o frumuseţe aparte“, Marcus Aurelius opune în mod explicit frumuseţea artificială a „imitaţiilor“ frumuseţii naturale a fructelor coapte şi a înfăţişării animalelor. Un om cu adevărat sensibil „va privi la fălcile căscate ale fiarelor sălbatice cu nu mai puţină plăcere decît la întruchipările lor de către pictori şi sculptori“[65]. Tigrul din atelierul pictorului reprezenta pesemne pentru el cultul larg răspîndit şi activ practicat al diletantismului şi criticii specializate printre frecventatorii curţii romane. Căci predecesorii săi de la cîrma imperiului împinseseră o aristocraţie docilă şi iubitoare de lux către extravaganţe de soiul colecţionării unor asemenea „imitaţii“.

[62] *Ibid.*, V, 39.
[63] *Ibid.*, IV, 35.
[64] *Ibid.*, I, 7.
[65] *Către mine însumi*, III, 2, ed. Loeb, p. 47.

Apelul de reîntoarcere la natură de la artă şi la spirit la lucrurile materiale revine cu o periodicitate ritmică, în legătură cu tendinţele contradictorii din imperiul matur şi pe atunci ajuns chiar la bătrîneţe. Începînd cu Alexandru, generali cuceritori şi cîrmuitori dăduseră primii exemplul colecţionării şi expunerii în faţa unor mulţimi admirative a obiectelor de artă frumoase jefuite din Grecia şi Siria, India şi Egipt. Regii Pergamului şi Siracuzei, generalii Republicii şi împăraţii care le-au urmat au jefuit şi achiziţionat, colecţionat şi construit, pînă ce s-a spus despre Mummius că a umplut Roma cu sculpturi, iar despre Augustus că a găsit Roma de cărămidă şi a lăsat-o de marmură. Nero însuşi a învăţat să picteze şi să sculpteze şi a fost unul dintre cei mai mari colecţionari ai Antichităţii. Se spune că două dintre statuile lui erau la fel de frumoase ca oricare altele întîlnite în vreo altă parte a lumii. Împăraţii flavieni au strîns în juru-le o adevărată curte artistică şi au colecţionat şi construit cu strălucire augustee. Sub oblăduirea mecenatului imperial, s-au inventat noi şi bogate moduri de grupuri reprezentative în relief, iar efectele iluzioniste au devenit posibile datorită unui nou simţ al relaţiilor spaţiale ale privirii. Paralel cu iluzionismul dezvoltat în sculptura de grup s-a manifestat cel din sculptura portretistică. Împăraţii romani s-au multiplicat ei înşişi în busturi şi picturi, iar în vremea lui Nero pînă şi gladiatorii şi asistenţii lor îşi aveau imaginile expuse pe colonadele publice. Se desfăşura multă virtuozitate în redarea individualităţii caracteristice şi a înfăţişării specifice ale subiectului — virtuozitate încă de timpuriu celebrată de către Plinius, care spunea că Apelles a realizat o asemănare atît de perfectă, încît un cititor de caractere putea spune după ea cît trăise sau cît mai avea de trăit modelul respectiv[66]. Acelaşi zel de a capta viaţa adevărată a unui obiect în artă se întîlnea şi la pictorii de gen. Un oarecare Piraicus a cîştigat titlul de pictor de rămăşiţe pentru că picta prăvălii de bărbieri, dughene de cîrpaci, măgari, alimente şi alte subiecte similare, fiind egalat de altul, Studius, care zugrăvea porturi şi iazuri cu peşti, figuri apropiindu-se de case de ţară călare pe măgari sau în căruţe, hamali clătinîndu-se sub povară, femei tîrîndu-se şi „alte scene cu aceeaşi vioiciune şi nesfîrşit haz"[67]. Inventivitatea literară era fertilă: Plaut şi Terenţiu au dezvoltat interesul pentru viaţa şi moravurile de familie cotidiene; romanul şi-a făcut apariţia o dată cu *Măgarul de aur* al lui Apuleius, iar poezia idilică, epigramele şi lirica răspundeau gusturilor diverse ale vremii.

Orientarea către realism şi virtuozitate măruntă era însă permanent contrabalansată de cîte o teorie mistică a condiţiei geniului. Psihologia geniului a fost îmbogăţită cu două contribuţii de oarecare însemnătate cu puţin timp înainte de Plotin, amîndouă referitoare la modul în care sînt reprezentaţi

[66] Pliniu, *op. cit.*, XXXV, 88, ed. Jex-Blake and Sellers, pp. 125–127.
[67] *Ibid.*, XXXV, 112, pp. 145–147.

zeii în arta superioară. Ca o replică la învățătura lui Cicero după care în mintea artistului stă o imagine ideală gata plăsmuită, sarciaa lui nefiind alta decît transformarea imaginii îatr-un mediu material anume, Dion Chrysostomos (c.50—c.117) susține că idealul divin nu există într-o formă limpede pînă ce artistul n-a încheiat procesul de creare a unei statui sau a unui poem care conțin propria-i versiune despre zeu. Zeul, ca să zicem așa, veghează geniul în desprinderea din haos. Dion Chrysostomos justifică apoi utilizarea formei umane mai curînd decît a celei animale pentru zugrăvirea divinității. Pictorii și sculptorii nu pot, spune el, să zugrăvească direct însușirile spirituale ale zeilor. Înțelepciunea și rațiunea ca atare nu sînt nici tangibile și nici vizibile. Prin urmare, artistul recurge la purtătorii naturali ai rațiunii și înțelepciunii divine, adică forma umană, folosind astfel cel mai apropiat simbol pentru ceea ce ar vrea să înfățișeze[68]. Filostrat, un contemporan al lui Plotin, oferă în *Viața lui Apollonius din Tyana* o comparație între imitație și imaginație. Are loc o dispută: zeii să fie oare înfățișați ca animale sau ca ființe omenești? Susținătorul grec al aspectului omenesc afirmă că Fidias era călăuzit în alegerea sa de către imaginație, „un meșteșugar mult mai abil decît imitația. Căci imitația va plămădi ceea ce a văzut, dar imaginația merge mai departe către ceea ce nu a văzut, luînd aceasta drept măsură a realității; iar imitația e deseori dezorientată de spaimă, pe cînd imaginația de nimic, deoarece ea se înalță neînfricată pe culmea idealului ei. Dacă ai întrezărit firea lui Zeus, atunci trebuie să-l vezi cu firmamentul, anotimpurile și stelele, așa cum s-a străduit Fidias să-l înfățișeze în această statuie; iar dacă o ai de plăsmuit pe Atena, trebuie să ai în minte strategia, sfatul și artele și felul în care ea s-a ivit din Zeus însuși“[69].

UNI SPE- VATE; DE- L APRE- I.

Cu toate că pînă în anii lui Plotin anumite concepții au cunoscut o continuă aprofundare, pregătindu-i parcă realizarea speculativă — ca, de pildă, ideea imaginației ca putere formativă și ca îmbinare a sentimentului cu inteligența —, aprecierea practică a artei în critica și istoria specializată a intrat în declin. De pe vremea lui Teofrast, și chiar la Platon însuși, întîlnim portrete revelatoare de snobi afectați care colecționează obiecte de artă străine și-și decorează locuințele și persoanele cu drapaje fantastice. Într-adevăr, istoria literaturii ar sprijini părerea că genul estet s-a găsit întotdeauna printre noi. Dar în portretele din timpul și după secolul întîi e.n. constatăm o amărăciune și-o insistență crescîndă, o satiră mai elaborată. Persius, stoic roman din secolul I, îl schițează pe poetul care, ridicîndu-se împopoțonat cu o togă nouă și cu un inel de aniversare, își amuză auditoriul cu versuri gîfîite și ochi rotiți libidinos. „Vai și amar de caracterul nostru național, cînd bătrînii ajung

[68] Discursul al XII-lea, *De Dei cognitione*.
[69] Cartea a VI-a, cap. XIX, ed. Loeb, vol. II, pp. 77—81.

să hrănească pofta de rîs a urechilor indecente", îl pune el pe unul din vorbitori să spună[70]. Satira lui Lucian ne informează despre pornirea exhibiționistă a vorbitorilor de profesie din vremea sa cărora le plăcea să rivalizeze cu pictura și arhitectura în stîrnirea simțirii și însuflețirea unei scene. Așa cum rîvnea Alexandru să înoate în Cydnus, spune vorbitorul din *Sala*, „tot așa și un om de gust, aflîndu-se într-o sală încăpătoare, strălucitoare și veselă, rîvnește să alcătuiască discursuri într-însa... să caute în ea reputație și glorie, s-o umple cu glasul lui și... să devină parte și părticică din frumusețea ei". Un simplu filistin s-ar mulțumi să arunce o privire jur împrejur, să holbeze ochii la tavan și să dea din mîini. Dar un bărbat cult va strînge o audiență și va deveni elocvent. „Mie, cel puțin, mi se pare că o sală splendidă ațîță fantezia vorbitorului și-i dă ghes să cuvînteze, ca și cum ar fi întrucîtva îmboldit de ceea ce vede. Nu încape îndoială că o anumită frumusețe curge prin ochi în suflet și-apoi, după asemănarea ei, plămădește vorbele pe care le trimite afară... Frescele de pe pereți, frumusețea coloritului lor, ca și însuflețirea, exactitatea și adevărul — fiece amănunt ar putea fi prea bine comparat cu chipul primăverii și cu un cîmp smălțat de flori, cu excepția faptului că acele lucruri se ofilesc, se veștejesc, își schimbă și-și leapădă frumusețea, pe cînd aici e o primăvară veșnică, un cîmp neofilit, o floare nemuritoare. Nimic altceva decît ochiul nu le atinge și doar el culege dulceața celor văzute." Vorbitorul încheie spunînd că a fost atras să cuvînteze în sala aceasta ca de o roată magică sau de o sirenă, „căci", spune el „nutream o nădejde nu firavă că frazele mele, chiar dacă înainte erau nepretențioase, vor părea frumoase dacă le voi împodobi, ca să zic așa, în straie minunate"[71]. Lucian revine în repetate rînduri la afectarea diletantismului din vremea sa; de pildă, în *Zeuxis*, compară căutarea noutății, fie în literatură, fie în sculptură, cu șiretlicurile scamatorului[72]. Prețiozitatea în limbaj, exhibiționismul în retorică, distanțarea criticii nu numai de judecată și afectivitate, dar și de însuși subiectul discursului, toate fac să se presimtă o puternică reacție. Extraordinarul tablou al unui banchet în care luxura și căutarea cu orice preț a eleganței și erudiției îneacă orice simț al proporției și orice contact cu realitatea, așa cum ni-l zugrăvește Athenaios pe la începutul secolului al III-lea e.n., poate fi pus alături de un tablou datorat lui Ciprian despre dezolarea lumii în aceeași perioadă[73]. În *Deipnosofiștii* lui Athenaios, caracterele dramatice caută întotdeauna cuvîntul, istoria, observația critică ce se cade să însoțească sosirea peștelui, mistrețului, vinului, flautelor. După

---

[70] Persius, *Satira I*, 13—23.
[71] Ed. Loeb, vol. I, pp. 177 urm.
[72] *Zeuxis și Antiohus*, ed. Loeb, vol. II, p. 95.
[73] *Ad Donatum*.

ce se servesc jambonul şi păsările, urmează o discuţie erudită asupra cuvîntului „fraged". După ce este adus vinul, cineva spune cea mai hazlie poveste din Antichitate despre un chef terminat într-o beţie generală, ori altul, ceva mai serios, vorbeşte despre subtilele diferenţe ale buchetelor de vinuri, despre vîrsta cea mai potrivită la care poţi începe să bei, despre efectele şi relaţiile vinului. Un dicţionar culinar însoţeşte aducerea platourilor de argint şi aur cu toate soiurile de peşte furnizate de ocean şi de lacuri. Un pic de estetică muzicală încununează recitalul unei orgi de apă sau ascultarea unor cîntece. Convorbirea abordează efectele morale ale muzicii, instrumentele simple şi complexe, cîntecele, regulate şi neregulate. Viaţa de plăceri şi lux, obişnuită şi populară în acea vreme, e comparată cu viaţa mai simplă din vremurile vechi. Gazda, un tyrian iubitor de plăceri, consideră că viaţa începe cu apariţia rafinamentului şi plăcerii superioare; dar oaspetele cinic priveşte mai critic cultul cupelor de argint şi al cutiilor de alabastru, al unguentelor şi afrodisiacelor, al plăcintelor cu brînză şi migdalelor.

Conferinţele lui Plotin au fost ţinute la Roma la cîţiva ani după ce Athenaios zugrăvise ospăţul acesta somptuos cu amănuntele lui senzuale, scăpărări de aur şi giuvaeruri, zvon de flaute şi o gamă întreagă de gusturi. Într-un asemenea moment, vorbele filosofului lovesc urechea aproape ca un antifon, pentru că poartă povara unei exortări de părăsire a plăcerilor simţului şi de unire cu Unul inefabil. Exortarea lui cere, dacă se poate spune astfel, părăsirea mesei desfătărilor carnale pentru masa cerească simbolică a comuniunii religioase. Gusturile şi interesele rezumate de Athenaios şi valabile atît pentru propriul său timp cît şi pentru veacurile precedente par a se lega prin contrast de nota caracteristică a *Enneadelor* lui Plotin şi sînt la fel de necesare pentru înţelegerea lui ca şi de mult apusa gîndire a lui Platon pe care Plotin însuşi credea că o reînviază. Vehementul îndemn de convertire de la viaţa senzuală, cu intensitatea şi penetranţa lui, te izbeşte ca un răspuns direct la răsfăţul de senzualitate din Athenaios sau la vacuitatea critică a lui Callistratos.

TIN RESPIN-
ARMONIA.

Plotin îşi începe analiza frumosului de la nivelul opiniei convenţionale din vremea sa. Frumuseţea se adresează, spune el, în primul rînd văzului şi auzului şi include combinaţii de cuvinte şi toate felurile de muzică. Ea include şi unele feluri de comportare şi caracter. Dacă aceasta este extensiunea termenului, întreabă el, care îi e atunci intensiunea sau esenţa. Încă de la primele începuturi se întrezăresc aici semnele definiţiei dispreţuitoare de suprafaţă pe care o va da pînă la urmă. „Aceleaşi corpuri", sune el, „par uneori frumoase, alteori nu, ca şi cum ar fi o mare deosebire între a fi corp şi a fi frumos"[74]. Definiţia convenţională: frumuseţea e armonie, este inoperantă. E prea îngustă şi totodată prea largă. E prea îngustă deoarece lucrurile simple,

[74] *Enneade*, I, 6, 1.

necombinate, ca fulgerul, aurul, un ton muzical şi faptele morale, sînt frumoase. Însuşi principiul intelectual în sine, care e în cel mai înalt grad frumos, este „prin esenţă izolat". Mai mult, frumuseţea unui lucru compus necesită frumuseţea fiecărei părţi. Apoi e prea largă deoarece un sistem de idei perfect articulat poate fi fals şi urît, prezentînd totuşi calitatea armoniei într-un înalt grad[75]. Cu alte cuvinte, o calitate simplă sau o entitate poate fi la fel de frumoasă ca şi armonia clasică; iar armonia, la rîndul ei, poate exista fără a implica în acelaşi timp nici un fel anumit de frumuseţe. Conceptul tradiţional de frumos necesită în mod evident o revizuire.

Plotin continuă această hărţuială estetică preliminară cu o confruntare mai serioasă cu întreaga problemă a frumosului. Prin frumos înţelegem în ultimă instanţă, spune el, ceea ce iubim. Principiul care conferă frumuseţe lucrurilor materiale „e ceva perceput... de la prima privire, o calitate pe care sufletul o numeşte ca şi cînd ar cunoaşte-o de mult şi, recunoscînd-o, o primeşte bucuros şi se pune la unison cu ea"[76]. Filosofia frumosului trebuie, aşadar, să cerceteze acest fapt psihologic, această nostalgie a spiritului omenesc după ceea ce îi e înrudit, ieşirea lui din sine ca să-şi caute ceea ce îi seamănă, şi bucuria care-i încununează reuşita. Identificînd frumosul cu obiectul dorinţei, Plotin reia tema din *Banchetul* lui Platon. Ca şi Platon, Plotin ne învaţă că asemănarea, cînd o găsim zăcînd la suprafaţa vieţii noastre afective, nu merită atenţie. Partea selectivă din noi urcă o scară spre ţinta sa într-o perfectă alegere a obiectului perfect. Dar teoria lui Plotin despre rătăcirea şi întoarcerea acasă a sufletului neodihnit reprezintă un sistem ideatic mai precis şi mai elaborat decît cel al lui Platon. Plotin întreabă: oare de ce şi-ar dori sufletul ceva ce nu are şi de ce îşi află pacea şi mulţumirea într-un anume tip de unire epifanică intuitivă cu frumuseţea?

Plotin învaţă că noi, ca suflete individuale şi întrupate aici şi acum, reprezentăm un moment median în istoria noastră completă. Ne tragem obîrşia din Izvorul primordial al întregii existenţe, Binele Perfect, Unul. Această origine creativă purcede din sine însăşi deoarece îi stă în fire să acţioneze şi să multiplice. Dar emanaţia ei treaptă cu treaptă, de la Unul, prin Principiul intelectual, apoi la sufletul universal şi, finalmente, la individualitate, presupune o diminuare existenţială, aşa cum lumina iradiată de soare se întunecă tot mai mult pe măsură ce creşte depărtarea de sursa ei arzătoare. La fel şi energia infinită a Unului primordial întîlneşte în călătoria ei rezistenţa materiei inerte şi opace, a nonexistenţei amorfe. Astfel individul uman e o fiinţă separată de locul ei potrivit în sînul Unului, adevărata ei patrie, fiind amestecat cu elemente alogene. Nostalgia lui neîmpăcată e

[75] *Ibid.*, I, 6, 1.
[76] *Ibid.*, I, 6, 2.

de a se întoarce în patrie, de a face cale întoarsă spre tărîmul unde energia e mai puternică, unitatea mai limpede şi elementele mai pure.

Acest pelerinaj metafizic explică, aşadar, atît experienţa morală cît şi cea estetică din filosofia lui Plotin; iar cînd tînjim după frumos, tînjim în acelaşi timp şi după patria părăsită — după bine, după Dumnezeu şi după adevăr. În clipa cînd conceptul cu care Plotin intenţionează să-l înlocuiască pe cel inadecvat, şi abandonat ca atare, de armonie sau simetrie a părţilor, exact atunci cînd acest concept deci îşi dobîndeşte deplina semnificaţie metafizică, el pare a deveni totodată prea difuz pentru a mai fi util. Dacă frumosul e acel ceva cu care dorim să ne unim în cele din urmă, iar acesta la rîndul său e Binele, Unul, Izvorul existenţei, soluţia problemei este etică şi în aceeaşi măsură estetică, dar mai curînd nici una nici alta, ci un misticism integral. Dar o cercetare ulterioară revelă o semnificaţie estetică mai specifică în doctrina Unului. Gîndirea lui Plotin oscilează între modul de a crea al unui sculptor sau al unui arhitect şi cel al naturii sau între frumosul natural concret şi frumosul divin[77]. Arta nu poate fi imitaţie în înţelesul obişnuit al cuvîntului, spune Plotin, deoarece din mîna şi creierul artistului iese mai mult decît arată natura obişnuită. În sufletul unui Fidias e o mai mare rodnicie decît s-ar putea exprima într-o imitaţie facilă. „Trebuie să recunoaştem că ele [artele] nu oferă o simplă reproducere a lucrului văzut, ci se întorc la ideile din care derivă însăşi natura şi, mai mult, că mare parte din lucrarea lor le aparţine pe de-a-ntregul; ele sînt deţinătoare ale frumosului şi-l adaugă unde naturii îi lipseşte. Astfel, Fidias l-a plăsmuit pe Zeus fără a avea nici un model printre lucrurile sensibile, ci înţelegînd ce formă ar trebui să ia cu necesitate Zeus dacă ar vrea să se facă vădit simţurilor".[78] Fidias însuşi era în posesia frumosului, ni se spune. Geniul lui este explicat nu prin relaţia dintre simţurile lui şi lumea exterioară, ci prin curentul de energie creativă care se revărsa în el direct din ideile şi raţiunile subiacente pe care şi lumea exterioară însăşi le copiază. „Artistul deţine [forma sau desenul] nu pentru că e înzestrat cu ochi sau cu mîini, ci pentru că participă la arta sa".[79] Frumuseţea statuii provine mai degrabă din modul cum a fost lucrată de artist decît din simplele fapte exterioare ale raportului părţilor şi culorii. Blocul de piatră are mult în comun, ca formă generală şi culoare, cu statuia evocată din el. Diferenţa rezidă în viaţa pe care sculptorul o comunică produsului finit şi care lipseşte din materia primă. Frumuseţea constă nu în piatră, ci în forma pe care arta i-o conferă pietrei. Acelaşi lucru e valabil şi în cazul arhitecturii. Frumuseţea unei clădiri nu rezultă din formă şi culoare,

---

77 *Enneade*, I, 6, 9; I, 6, 2 şi 3; V, 7, 3.

78 *Ibid.*, V, 8, 1.

79 *Ibid.*, V, 8, 1.

dacă acestea sînt considerate separat de puterea formativă a arhitectului. Ceea ce place e acordarea clădirii cu forma ideală care acţionează în mintea arhitectului şi-i permite să lege şi să controleze materia amorfă[80]. Căci artistul nu face nimic mai puţin decît să cheme la viaţă un lucru mort în clipa cînd îi dă formă. Iar urîtul e contrariul: nestăpînirea de către puterea plăsmuitoare[81]. Acolo unde Creatorul a toate cîte sînt nu a stimulat întreaga impresionabilitate a unei mase; unde potenţialitatea a rămas neprovocată; unde, într-o pictură, există o zonă moartă, neprelucrată sau, la o statuie, o suprafaţă inertă; un grup de note fără legătură, suspendat sau monoton, într-o bucată muzicală, acolo e duşmanul frumuseţii, prezenţa urîţeniei şi nonexistenţa metafizică. Aşa încît putem defini deosebirea dintre feţele urîte şi cele frumoase. Viaţa sufletului a cărui strălucire răzbate prin părţile corporale, ea este cea care dă frumuseţea chipurilor. Chipurile vii sînt mai frumoase decît cele moarte, fiindcă în ele arde lumina inteligenţei. Trăsăturile regulate nu ne farmecă aşa cum o face floarea unei expresii. „De vreme ce o faţă, constantă în simetrie, apare uneori încîntătoare, iar alteori nu, ne mai putem oare îndoi că frumuseţea e altceva decît simetria?“[82]

Pentru Plotin, frumuseţea culorii e tot formă. Splendoarea focului „are primordial culoare“ şi-şi arde energia gloriei sale aprige în elementul mohorît al întunericului. Revărsarea de lumină incorporală unifică haosul întunecat şi amorf al nefiinţei într-un mod pe care noi îl receptăm sub forma diversităţii de nuanţe. Forţa originară de coeziune şi organizare, pogorîtă în artă şi geniu, este, aşadar, cauza „dulceţii coloritului“ ca şi a contururilor şi raporturilor dintre obiecte[83]. E mai multă frumuseţe în ce e viu decît în ce e mort, în culoare decît în obscuritate; e mai multă frumuseţe în creator decît în creat. Artistul posedă, în fecunditatea imaginaţiei şi în măestria sa, mai mari tezaure de valoare estetică decît transmite el însuşi produselor sale. Dar mai înalt decît nivelul spiritului creator al artistului este nivelul artei înseşi din care indivizii îşi derivă talentul. Frumuseţea, spune Plotin, „există într-un stadiu cu mult mai înalt în artă, deoarece nu trece în întregime în operă; acea frumuseţe originară nu este transferată, ceea ce se transmite e o frumuseţe derivată şi minoră... orice ajunge la exterior iese diminuat, puterea mai puţin puternică, căldura mai puţin caldă, energia mai puţin energică şi, tot aşa, frumuseţea mai puţin frumoasă... orice cauză primă trebuie să fie, aşadar, în sinea ei, mai puternică decît îi pot fi efectele: muzicalul nu provine dintr-un izvor nemuzical, ci din muzică“[84].

---

[80] *Ibid.*, I, 6, 3.
[81] *Ibid.*, I, 6, 2.
[82] *Ibid.*, I, 6, 1.
[83] *Ibid.*, I, 6, 3. Această teorie a culorii a fost susţinută în epoca modernă de către Goethe. Cf. F. Koch, *Goethe und Plotin*, 1925.
[84] *Ibid.*, V, 8, 1.

TUL E MAI DECÎT ARTA MAI DECÎT NA-

Sufletul universal, la rîndul său, e mai înalt decît arta, pentru că nu depinde de nici o forţă sau materie din exterior şi nu distribuie nici o forţă şi nici o materie către ceva exterior sieşi. Este un „principiu imanent sieşi“. Productivitatea naturii seamănă cu arta modelatorului în ceară, spune Plotin, cu o importantă deosebire însă. Modelatorii în ceară sînt limitaţi prin faptul că nu pot genera ei înşişi culorile pe care le folosesc. Dar natura este „un lucru complet intrinsec“[85]. Tot ceea ce utilizează provine din ea însăşi şi rămîne în ea însăşi. Ea este „imobilă şi intactă“, aşa încît creaţia ei este o contemplare meditativă sau o viziune. „Natura, întrebată de ce îşi dă la iveală operele, ar putea răspunde dacă ar binevoi să asculte şi să vorbească: «Ar fi fost mult mai potrivit să nu pui nici o întrebare, ci să înveţi în tăcere, căci eu însămi sînt tăcută... Şi ce să înveţi? Că orice ia fiinţă e un obiect al contemplării mele mute, obiectul firesc al contemplării mele; eu însămi m-am născut dintr-o atare contemplare şi e firesc să fiu iubitoare a contemplării şi să creez un obiect de contemplare prin facultatea contemplativă pe care o am în sinea mea. Matematicienii îşi desenează figurile contemplînd. Dar eu nu desenez nimic: privesc, şi liniile corpurilor capătă fiinţă ca şi cum ar ieşi din contemplarea mea.»“[86]

CISMUL

Aceasta e, pentru Plotin, sursa şi tiparul creaţiei artistice. Produsul e mort şi e mai puţin decît artistul; artistul e un om individual şi mai puţin decît arta sa; arta depinde de un mediu material exterior şi nu îşi este suficientă sieşi; actul creativ ce domină natura e singurul suficient sieşi. Aici act şi viziune sînt una; culoarea şi forma răsar împreună în interiorul procesului. Printr-un proces de autodisciplinare putem dobîndi „singurul ochi în stare să vadă măreaţa frumuseţe“ a Unului[87]. Trebuie să ne „autoconcentrăm“ în puritatea fiinţei noastre, să ne tăiem, să ne lustruim şi să ne cizelăm personalitatea, pe care o găsim în acest centru, pînă ce facem din noi înşine o operă desăvîrşită. După aceea nimic din exterior nu se mai lipeşte de omul autentic şi „ai devenit viziune pură“[88]. A deveni viziunea însăşi înseamnă pentru Plotin să participi la genul de creativitate desfăşurată de sufletul naturii, aceasta fiind sursa energiei creative a artelor. În acelaşi timp cheia estetică a „transformării în viziunea însăşi“ în scopul de a înţelege plăsmuirile geniului are o dublă acţiune. Ea deschide uşa către introversiunea mistică recomandată de Plotin şi sugerează originea apelului senzorial lansat de ceea ce denotă o spiritualitate extremă. O observaţie total interiorizată vede lumini şi aude muzici care sînt un reflex al luminii reale şi al muzicii reale şi care nu sînt corectate de criticile contactelor exterioare. S-ar părea uneori că zborul lui

---

[85] *Ibid.*, III, 8, 2.
[86] *Ibid.*, III, 8, 4.
[87] *Ibid.*, I, 6, 9.
[88] *Loc. cit.*

Plotin către „tărîmul iubit" „de dincolo" nu e cu mult altceva decît reîmbrățișarea muzicii și culorii tărîmului de aici într-un cadru extatic. Fermecătoarea tulburare despre care scrie, savoarea și mireasma, străvezimea și splendoarea care sînt chemate să ne caracterizeze experiența „Unului", izvorul formei, par adeseori transportate la un nivel superior printr-o schimbare mai curînd de loc decît de natură.

Plotin a respins primitivismul cultelor inițiatice de care era înconjurat la Alexandria și Roma, păgînismul rafinat și ceremonialul riturilor lui Isis și Mithra. Ele țineau de ceea ce, în om, e stupid și grosolan. Dar un efluviu al strălucirii lor pare totuși a-i fi atins firidele cele mai tainice ale gîndirii, cu toate că a repudiat în mod explicit mare parte dintre ideile lor. Nu s-au remarcat numai analogiile generale dintre formulările lui Plotin și cele ale cultelor inițiatice amintite, dar se pare că într-un anumit pasaj Plotin a avut în fața ochilor minții chiar detaliile exacte ale templului zeiței Isis de pe Cîmpul lui Marte, atunci cînd a descris procesul de purificare spirituală la care își îndeamnă adepții[89]. A reținut într-o anumită măsură aroma și esența simțului, deși i-a eliminat corporalitatea. La Plotin ne întîmpină de asemenea și o dublă atitudine față de magie. A respins practicile obișnuite ale vrăjitoriei și astrologiei. În același timp, a afirmat în mod insistent că sufletul lumii își manifestă prezența oriunde prin afinitățile și simpatiile subtile ale lucrurilor. Un soi de magie simpatetică unește pe om cu astrele, cu toate că tot ridicolul astrologiei nu e decît superstiție. „Adevărata magie e intrinsecă Totului" unde „sînt multe atracții și vrăji". Anumite cazuri speciale de fascinație, potriviri în căsnicie, rugăciunea, incantația muzicală nu sînt decît umbre ale dragostei și vrăjii primordiale întîlnite în natură. „Dacă vibrația unei lire o înrîurește pe alta în virtutea simpatiei existente între ele, atunci cu siguranță în Tot... trebuie să existe un sistem melodic unic."[90] „Într-o atare totalitate, analogia va face din orice parte un semn."[91]

Mai devreme sau mai tîrziu, Plotin face ca frumosul să fie atît transcendent cît și imanent, tensionîndu-și consecvența logică a sistemului său pînă la punctul de rupere. Dar ceea ce reprezintă o pierdere pentru logică este măcar un cîștig parțial pentru estetică. Atunci cînd citim în capitolele despre *Providență* sau *Împotriva gnosticilor* laudele frumuseților de aici și de acum ne dăm seama că frumos pentru filosoful nostru nu înseamnă numai nobil pentru cugetare și contemplație, ci și plăcut vederii și auzului. Arta din lucruri, spune el, se manifestă nu doar în mărețele trăsături ale universului, ci și în măiestria iscusită a formelor animale, în grația frunzelor și în risipa de

[89] *Ibid.*, I; VI, 6, 9.
[90] *Ibid.*, III, 4, 40, 41.
[91] *Ibid.*, II, 3, 5.

flori delicate[92]. Gloria soarelui îl fascinează invariabil. Dacă, aşa cum ar putea pretinde adversarii, există un soare mai splendid decît cel pe care-l putem privi, ce mai soare trebuie să fie![93] exclamă el. Compară mişcarea Totului, procesiunea corpurilor cereşti rotitoare şi viaţa plantelor şi animalelor cu o mare procesiune corală, iar risipitele vădiri ale urîtului cu o broască ţestoasă care taie calea cortegiului[94].

Înrîurirea filosofiei lui Plotin asupra gîndirii ulterioare — medievală, renascentistă şi chiar modernă — cu greu poate fi exagerată. De pildă, Sf. Augustin repetă aproape literal pasajul citat adineauri. Această influenţă s-a datorat combinării unui program de creaţie cosmică şi reminiscenţă spirituală cu reflexe de senzualitate şi magie. *Divina Comedie* a lui Dante întrupează scolasticismul lui Toma din Aquino. Dar de unde vine la Dante utilizarea cu atare profuziune a imaginilor de natură luminoasă şi sonoră pentru a exprima ideea teologică? Iar o vagă doctrină a „simpatiei" furnizează un moment iraţional necesar în teoriile estetice de-a lungul multor secole, în mod evident la Leibniz, dar şi mai surprinzător, deşi în mai mică măsură, la un adept al simţului comun şi al naturii ca Hume.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Bosanquet, *History of Aesthetic*, Londra, 1892, cap. V.

E. Bréhier, *La philosophie de Plotin*, Paris, 1928.

Murray W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, în *University of Illinois Studies in Language and Literature*, vol. XII, nr. 2–3.

F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, Cambridge, 1928.

E. R. Dodds, antologator şi editor, *Select Passages Illustrative of Neoplatonism*, New York, 1924.

W. R. Inge, *The Philosophy of Plotinus*, Londra, 1918.

Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.

Saintsbury, *History of Criticism*, vol. I, cartea I, cap. IV, V, VI; cartea a II-a.

Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. II.

E. Krakowski, *Une philosophie de l'Amour et de la Beauté. L'Esthétique de Plotin et son influence*, Paris, 1929.

---

[92] *Ibid.*, III, 2, 13.
[93] *Ibid.*, II, 9, 4.
[94] *Ibid.*, II, 9, 7.

V

ESTETICA MEDIEVALĂ

„Care a fost soarta esteticii în era creştină timpurie?“ se întreabă un cercetător recent al istoriei gustului. Şi tot el răspunde: „S-au zămislit noi oameni şi, asemenea Heraclizilor din vechime, aceştia au întemeiat o nouă cultură. La început, estetica n-a existat pentru ei... Comparativ barbari, ei nu aveau ce face cu rafinamentele civilizaţiei antice... S-au clădit biserici după planul bazilicii, pline pînă la refuz de sculpturi, fresce şi mozaicuri de tip păgîn... Dar vechea estetică sofisticată dispăruse... Doar o mînă de sfinţi şi erudiţi răsăriteni mai cultivau spasmodic bătrîna estetică fără a contraveni conştiinţei lor curate, dar erau cazuri excepţionale. Creştinismul rigid al controversei iconoclaste a pus capăt pînă la urmă şi acestor rămăşiţe estetice întîrziate... Înseşi Evangheliile, prin unica şi exclusiva lor menţionare a frumuseţii arhitecturii, păreau a fi purtătoarele reproşului lui Cristos, reproş simbolic pentru atitudinea şi caracterul veacurilor ce aveau să urmeze... Creştinismul timpuriu renunţa necondiţionat la artele frumoase ca atare... În fapt, estetica fusese atît de strivită de către presiunea rezistenţei morale creştine, încît istoria ei era silită să înceapă iarăşi de la început... Inocenţa documentelor medievale nu e niciodată tulburată de vreun semn de frumuseţe formală conştientă de sine..... Puţinele documente «artistice», ca acelea ale lui Villars de Honnecourt, erau tardive şi, chiar atunci, sînt de-a dreptul dezamăgitoare. Sînt mai cu seamă însemnări tehnice, înviorate ocazional de cîte o exortaţie religioasă. Astăzi au ajuns renumite şi consultate din pricina absenţei complete a oricărei alte informaţii în afara lor... Pasaje din *Suma Theologica* a Sfîntului Toma din Aquino cuprind definiţii ale frumosului şi binelui şi, desigur, ale «lucrurilor frumoase»... împrumutate din Aristotel... E o mare distanţă între acest aristotelism anemic şi estetica viguroasă ce avea să marcheze Renaşterea. Probabil cele mai apropiate de o doctrină a frumosului în Evul Mediu au fost tratatele neoplatonice ale lui Dionisie Areopagitul, *Despre numele divine,* care şi-au cîştigat o atît de extraordinară popularitate în toate cercurile savante din Europa. Ele înfăţişau frumuseţea ca unul dintre numele divine, dar *ipso facto* această frumuseţe avea la fel de puţin de-a face cu frumosul estetic ca şi

străvechiul concept de frumos moral al lui Platon... Evul Mediu trebuie caracterizat ca o eră în care frumosul formal din artele frumoase, ca noţiune sau act conştient de sine, nu a existat."[1] Acest refuz de a recunoaşte o conştiinţă estetică Evului Mediu pare la prima vedere plauzibil. Istoricii clasici germani ai esteticii au sărit de la Plotin la secolul al XVIII-lea[2], iar un istoric recent consacră gîndirii medievale asupra subiectului respectiv numai patru pagini din peste trei sute[3]. De altfel, raţiunile invocate în pasajul citat par juste: că estetica a fost zdrobită de „rezistenţa morală creştină" şi, de asemenea, că cea mai directă apropiere de o filosofie a frumosului din Evul Mediu, întreprinsă de Dionisie Areopagitul, confunda frumosul cu un atribut divin. E drept că în paginile scriitorilor bisericeşti timpurii şi tîrzii întîlnim un anumit grad de rezistenţă morală la o anumită formă artistică sau frumuseţe. În secolele al II-lea şi al III-lea ale erei noastre, cînd creştinismul ducea o luptă grea cu păgînismul şi cînd începuturile monahismului ascetic împingeau mii de oameni către o existenţă sordidă în pustie, arta păgînă a fost asociată în gîndirea creştină cu erezia păgînă. Sculptura avea un iz de cult pervers şi idolatrizant al împăraţilor; teatrul sugera senzualitate şi brutalitate. Tertullian, în secolul al II-lea, spunea că artele teatrului erau patronate de „diavolii îngemănaţi" ai patimii şi desfrîului, Bacchus şi Venus[4]. Sfîntul Ieronim relata că a fost snopit în bătăi de către îngeri în faţa judecătorului ceresc fiindcă îl iubea prea mult pe Cicero[5]; Sfînta Maria Egipţianca se simţea cuprinsă de remuşcări cînd îi reveneau în amintire cîntece din copilărie; Sfîntul Vasile scrie despre perversitatea rîsului, spunînd că pare a fi singura patimă trupească pe care Cristos n-a încercat-o niciodată[6]. Tendinţa mistică izvorîtă dintr-o latură a augustinismului şi ajunsă la apogeu în secolul al XII-lea era de asemenea puternic ascetică. Sf. Bernard a încercat să nu ia seama la frumuseţea naturii, din dragoste pentru Cristos. Iar Sf. Franscic scria că Dumnezeu l-a ales pe el să calce în picioare frumuseţea lumii pentru ca oamenii să poată cunoaşte că tot harul vine de la Dumnezeu[7]. A început prin a dărîma cu mîinile sale o mare casă clădită pentru adepţii săi, zicînd că o chilie cu ziduri de chirpici era singurul lucru pe care-l putea încuviinţa[8]. Sf. Augustin, „modelul Evului Mediu", a devenit tot mai intolerant faţă de plăcerile vieţii pe măsura înaintării

---

[1] F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, pp. 108—116.
[2] De ex., Max Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1872, p. 253.
[3] Benedetto Croce, *Estetica*, trad. D. Trancă, ed. Univers, Bucureşti, 1970, pp. 242—245.
[4] *De spectaculis*, X, ed. Loeb, p. 250.
[5] *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Seria a 2-a, V: VI, p. 35, Sf. Ieronim, scrisoarea a XXII-a.
[6] *The Ascetic Works of St. Basil*, trad. W. K. L. Clarke, Londra, 1925, S. P. C. K., p. 180, Longer Rules, XVII.
[7] *Fioretti*, IX.
[8] *The Mirror of Perfection*, At the Sign of the Phoenix, Longacre, 1900, VII, p. 13.

în vîrstă. A denumit deci rostirile dramatice „fum şi vînt“[9], savurarea armoniei muzicale în sine desfătare vulgară[10], reprezentaţiile pe scenă nebunie voluptoasă, pasiunea pentru aşa ceva rîie obscenă[11] şi deşertăciune[12]. A insistat asupra lubricităţii spectacolului teatral clasic[13]. A deplîns împrejurarea că fiii oamenilor se lasă tîrîţi de „torentul iadului“ cînd urmează pilda zeilor aşa cum sînt ei zugrăviţi în Homer şi în piesele de teatru romane[14]. Mila creştină pură, care caută să suprime suferinţa şi lipsa, a opus-o milei necurate a teatrului. La teatru, spunea el, ne savurăm în chip sentimental simpatia şi mîhnirea contrafăcute şi ne pasă mai mult de îndrăgostiţii păcătoşi şi de ticăloşii spectaculari decît de obidiţii şi sărmanii din viaţa adevărată[15]. Uneori ascetismul său a mers pînă acolo încît a condamnat studiile „liberale“ serioase. *Biblia* conţine singura literatură „liberatoare“, argumenta el; iar cei ce se dedică aşa-ziselor arte liberale sînt mai curînd înrobiţi decît liberi[16]. *Biblia* trebuie să înlocuiască în preocupările oamenilor miturile poetice nelegiuite, minciunile oratorice trufaşe ca şi subtilităţile filosofiei. Toma din Aquino a extras analogii din artele mecanice, asemeni multor alţi teologi, dar el nu discută arta frumoasă laică.

ARTA, O NOASĂ C. RĂ EXPER ŢEI CALI SĂNĂTOA

În ansamblu, rezistenţa morală a creştinismului timpuriu se face ecoul celor două obiecţii principale opuse de Platon artei în cartea a X-a a *Statului* său. Aşa cum Platon afirmase că datorită caracterului lor imaginativ ireal poezia şi pictura se află la trei trepte depărtare de creator şi de adevăr, la fel şi gînditorii creştini au derivat artele disimulante şi creatoare de imagini — în special artele teatrului — de la Diavol, „mincinosul dintru început“. Tertullian scria: „Autorul adevărului nu iubeşte falsitatea; tot ceea ce este prefăcut e adulter în ochii Lui. Pe omul care-şi contraface glasul, sexul sau vîrsta, care face paradă de iubire şi ură falsă, de suspine şi lacrimi false, El nu-l va aproba, căci El osîndeşte orice făţărnicie. În legea Sa, El îl înfierează ca pe un blestemat pe bărbatul ce ar îmbrăca straie femeieşti; şi atunci care îi va fi oare judecata aruncată asupra pantomimului anume instruit ca să joace rolul femeii?“[17] A doua obiecţie majoră a lui Platon faţă de artele imitative în *Statul*, X, e tendinţa lor de a iriga pasiunile şi de a face ca partea nestatornică din noi să domine virtuţile raţionale. La fel şi pentru creştini, legătura artelor frumoase cu pasiunile era o ofensă. Creştinii nu preţuiau atît virtuţile

[9] *Confesiuni*, I, XVII, ed. Loeb, p. 51.
[10] *Nicene . . . Fathers*, ser. 1, V: II, p. 252, *Cetatea lui Dumnezeu*, XVII, XIV.
[11] *Confesiuni*, III, II, ed. Loeb, p. 105.
[12] *Ibid.*, IV, I, 147.
[13] *Cetatea lui Dumnezeu*, II, 8, p. 27; II, 27, p. 41.
[14] *Confesiuni*, II, XVI, pp. 52—53.
[15] *Confesiuni*, III, II, ed. Loeb, pp. 60, 61.
[16] *Nicene. . . Fathers*, ser. I, vol. I, scrisoarea 101, 409 e. n.
[17] *De spectaculis*, XXIII, ed. Loeb, p. 287.

raționale cît deprinderea blîndeții. Roadele spiritului sînt iubirea, bucuria, pacea, supunerea, cumpătarea, răbdarea, bunătatea. Or, în artele laice păgîne, ei găseau habitusul emoțional opus. În tinerețea sa, ca cititor pasionat al clasicilor, Augustin învățase să declame și să trăiască lăuntric pasajele virgiliene în care se descriau viu reliefate atîtea patimi păgîne: tînguirile lui Enea după moartea Didonei, mînia Iunonei, lascivitatea lui Iupiter. După convertirea sa, el deplîngea familiarizarea cu patimile astfel dobîndită[18]. După cum biserica asocia simțirile blînde cu porumbelul alb al păcii, tot așa corbul negru a devenit pentru ea simbolul celor mai brutale porniri psihologice. Astfel, biserica a adaptat sistemului ei specific de idei o veche superstiție romană. Pasiunile cele mai josnice și cele mai sălbatice erau treptat identificate cu zeii greci; se pretindea că obîrșia lor se găsește în emanațiile gazoase infernale din grota delfică, statornicindu-se astfel o conotație demonică nu numai în jurul poeziei păgîne, ci și în jurul poeziei în genere[19]. Viciile pe care oamenii din Evul Mediu le puneau în legătură cu arta: ipocrizia, senzualitatea, violența, li se păreau mai primejdioase decît i se păruseră odinioară lui Platon, din pricina farmecului seducător care le însoțea. „Poeții sînt pernicioși deoarece din cauza dulceții modulațiilor lor, sufletele își pierd harul", spunea Lactantius. Arta îi apărea clericului sub chipul unei sirene care se îndeletnicea cu abaterea oamenilor de la cărarea îngustă a virtuții și cu cît mai mare îi era puterea de atracție, cu atît mai imperioasă era și obligația de a nu-i face nici o concesie. Una din cele mai bine cunoscute expresii ale acelei respingeri rigide a farmecului seducător al Muzelor, din întreaga perioadă medievală, o aflăm la Boethius: cultivă filosofia, adevărata consolare a spiritelor tulburate, dar pe Muze le respinge ca pe niște fecioare impure, care oferă „dulce otravă" în locul unui leac adevărat și ucid sămînța roditoare a rațiunii cu spinii sterpi ai patimilor[20].

Acumularea unor asemenea exemple, scoase mai toate din scrierile părinților bisericii, face verosimilă susținerea că în Evul Mediu nu a existat estetică din cauza rigorismului moral predominant. În sistemul valorilor, virtutea morală ocupa nu numai poziția supremă, dar uneori apărea chiar de-o exclusivitate glacială. În asemenea condiții, cînd preocuparea cea mai arzătoare era glorificarea lui Dumnezeu și pregătirea pentru cer, în programul cultural nu era lăsat decît un loc redus artelor producătoare de plăcere. Încă din primii ani ai maturității, Sf. Augustin îi mulțumea Domnului că se lepădase de trivialitățile și copilăriile studierii literaturii profane cu care își irosise tinerețea. Datorită tendinței moraliste din Augustin, pierderea tratatului

---

[18] *Confesiuni*, I, XIII, ed. Loeb, pp. 39–43.

[19] Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig, 1914, pp. 13, 14.

[20] *Mîngîierile filosofiei*, I, 1; ed. Loeb, pp. 131–133.

său de început, *Despre potrivire și frumos*[21], n-a fost considerată ca o pagubă prea însemnată pentru istoria esteticii. Se poate afirma în general că acest rigorism practic augustinian a constituit trăsătura caracteristică a filosofiei medievale. Se spunea într-adevăr: viața e o preocupare gravă; reflecția trebuie îndreptată numai către lucrurile serioase; nici în viață, nici în reflecție nu e loc pentru altceva decît pentru studiu și virtute.

FRUMOSUL NUME AL DUMNEZEU

Al doilea temei invocat ca să se argumenteze absența esteticii din Evul Mediu este confundarea frumuseții cu un nume al lui Dumnezeu. „Această frumusețe avea la fel de puțin de-a face cu frumosul estetic ca străvechiul concept de frumos moral al lui Platon", ni se spune[22]. Comparația e justă. Pînă la urmă, filosofia medievală are de-a face cu estetica aproape tot atîta cît are filosofia lui Platon, ceea ce însă, pe de altă parte, nu e chiar atît de puțin. E drept că, inițial, prezența unei teorii a frumosului în plină teologie creștină pare improbabilă. Problemele creației și mîntuirii sînt în aparență foarte depărtate de cele ale stilului artistic, iar lucrările de artă sînt entități specifice plăsmuite din medii sensibile, în timp ce Dumnezeu e spirit și providența lui universală. Pentru filosoful creștin, nimic în afară de Dumnezeu nu era integral și necondiționat real. Dumnezeu era subiectul ultim al oricărei judecăți. Materia, organele senzoriale, localizarea concretă a frumuseții și aparatul perceperii ei primare de către om erau, prin urmarea în înțelesul cel mai strict iluzorii. Blocului de marmură care trebuie să conlucreze cu preconcepția sculptorului despre o figură frumoasă; sunetului trompetei și vibrației lirei, aurului și culorii strălucitoare a picturilor, cu toate că li se atribuia un loc în ordinea fenomenelor experimentate, nu li se recunoștea la urma urmelor decît un mod de existență palid și intermitent. Căci din perspectiva eternă a evaluării lucrurilor, ele nu erau decît vestigii și urme ficțiuni carnale, umbre insubstanțiale, cele mai depărtate dintre toate lucrurile de sursa ființei. Dumnezeu, care a creat toate lucrurile, era etalonul după care se măsura gradul de realitate, iar el este inefabil, imponderabil, invizibil. Cantitatea și autenticitatea realității erau, așadar, considerate ca proporționale cu cantitatea și autenticitatea divinității. Se accepta paradoxul: cu cît mai sensibil, cu atît mai ireal și cu cît mai inteligibil,bun și deiform, cu atît mai real. Astfel, pe mințile oamenilor a pus stăpînire o doctrină ostilă percepției simple și defavorabilă aprecierii artei.

Doctrina potrivit căreia realitatea e spirituală a fost pusă de către filosofii creștini timpurii în legătură cu un eveniment istoric, cardinal în credința lor: învierea lui Isus. Ei credeau că la resurecția sa din morți, Cristos a concentrat în acest act unic cucerirea universală a trupului și că din acel

---

[21] *Confesiuni*, IV, XIV—XV, pp. 189, 191.
[22] Chambers, *op. cit.*, p. 116.

moment semnificația lucrurilor a devenit spirituală. Acest idealism metafizic extrem a cunoscut sorți diferiți în istoria crezurilor și în fixarea ereziilor. Aplicarea lui extremă a fost mișcarea iconoclastă din veacurile al VIII-lea și al IX-lea. Teoria susținută de această mișcare era că o religie spirituală e degradată de încercarea de-a o face inteligibilă ochiului exterior; că prezența păpușilor și figurilor rînjitoare în firidele bisericilor e în esență idolatrie; și că aceia care prin harul dumnezeiesc au pătruns pînă la principiile primordiale și constitutive ale lucrurilor trebuie să trăiască numai într-o lume ideală.

TIN: AMĂ- ARTEI NU MĂGIRE

Desigur, în măsura în care asemenea enunțuri și mișcări sînt caracteristice filosofiei medievale, teoria estetică s-ar părea că trebuie să fie exclusă din paginile ei. Dar o investigare mai aprofundată în scrierile clericilor complică lucrurile. Natura umană recalcitrantă a părinților bisericii, precum și familiarizarea lor, destul de frecvent întîlnită, cu literatura și filosofia clasică, i-au dus la găsirea unor temeiuri ingenioase pentru apărarea acelor arte și frumuseți pe care în alte împrejurări conștiința lor îi silise să le repudieze. Acești gînditori se aflau în miezul unui conflict, ca oamenii sfîșiați între virtuți și vicii sau ca sufletul nemuritor între îngeri și diavoli, din pictura și epica medievală. De pildă, Sf. Augustin nu s-a rezumat la simpla aserțiune că poezia și pictura sînt o minciună fastuoasă. Printr-o complicată dialectică, el a smuls ghimpele caracterizării abuzive și a găsit în ficțiunea poetică un soi de adevăr. Falsitatea a fost definită de el ca similitudine simulată: „falsul e ceea ce pretinde a fi ce nu este sau tinde a fi ce nu este“. Falsitatea se împarte generic vorbind în (*a*) amăgiri produse de natură; și (*b*) amăgiri produse de ființele vii. Amăgirile produse de viețuitoare se subdivid la rîndu-le în (*a*) amăgiri practice și deliberate și (*b*) amăgiri din rațiuni de amuzament. În această ultimă subdiviziune a pus poezia, comedia, gluma, mimii. Deși false într-un anumit sens și, ca atare, susceptibile de osîndirea bisericii, aceste ficțiuni artistice erau însă prezentate ca relativ nevinovate. Dar Augustin le-a atribuit nu numai caracterul agreabil și inocența, dar și un gen paradoxal de onestitate. Operele de artă, spune el, tind să fie ceva ce încă nu pot fi pe deplin. Un om pictat nu poate fi omul viu complet către care pare să aspire natura picturii, iar comedia nu poate fi decît personaje în acțiunea pe care o mimează și pe care se străduiesc oarecum s-o „realizeze“. Dar voința inventatorului acestor funcțiuni e subordonată unui adevăr pentru care spectacolul amăgitor e un instrument necesar. Voința inventatorului îl face pe actorul Roscius, trebuie s-o admitem, o falsă Hecuba, dar, pe de altă parte, voința inventatorului face din el un adevărat actor tragic, și aceasta îi era intenția primară. Din aceste considerații, Augustin trage concluzia că opera de artă e adevărată tocmai prin genul ei particular de falsitate și că artistul nu poate fi onest față de sine însuși și nu-și poate îndeplini scopul decît dacă într-un anumit sens

e un creator de minciuni. Cel ce nu e un fals Hector nu poate fi un actor tragic adevărat. Apoi, imaginea unui cal nu e adevărată decît dacă este un cal fals, iar reflexul unui om într-o oglindă trebuie să fie cu necesitate un om fals pentru a fi o imagine adevărată[23]. Astfel, forţa rezistenţei morale îl împinge pe Sf. Augustin să reflecteze mai adînc asupra naturii ficţiunii artistice. În alt pasaj, el stabileşte o distincţie clară între minciuna crezută, cum ar fi erezia maniheenilor, şi „suspendarea voluntară a neîncrederii" în cursul lecturii povestirilor şi versurilor. „Deşi recitam uneori pasajul cu Medeea zburînd, totuşi nu-i susţineam adevărul şi, deşi îl auzeam cîntat,nu îi dădeam crezare: dar în aceste închipuiri [ereziile maniheene] mi-am pus toată credinţa"[24].

Aceeaşi situaţie complexă există şi în ceea ce priveşte înrudirea artei cu emoţia. Uneori capacităţile de emoţionare senzorială ale unora dintre arte au fost apărate de către clerici. Pasiunile crude şi lascive au fost, fireşte, condamnate oriunde au fost întîlnite, fie în artă, fie în afara ei. Dar stîrnirea pasiunilor era utilă pentru predicatorii unei doctrine militante în virtutea aceleiaşi însuşiri care o făcea în alte împrejurări dăunătoare: căci pasiunea înseamnă seducţie şi forţă. Astfel, elocinţa a fost o artă studiată şi practicată cu asiduitate de către primii oameni ai bisericii. Învăţătorul creştin trebuia să stăpînească, după Sf. Augustin, elocvenţa care să-i permită „să îngrozească, să înduioşeze, să însufleţească şi să *stîrnească*". El nu trebuie să fie „apatic, rece şi somnolent"[25]. Trebuie să ştie „să-l împace pe cel duşmănos, să-l stimuleze pe nepăsător"[26]. Mijloacele artistice ale retoricii adaugă putere de atracţie doctrinei adevărate a predicii. Astfel, scopul bun purifica mijlocul pasional, iar elemente estetice precum echilibrul retoric, contrastul şi metafora, hiperbola şi alte figuri de vorbire au fost ocrotite de biserică. Însuşi Sf. Augustin oferă justificarea generală a locului ocupat în viaţă de plăcut, spunînd: „Aşa după cum adeseori trebuie să înghiţim amărăciuni sănătoase, tot aşa trebuie să ne ferim totdeauna de dulciuri nesănătoase. Dar ce e mai bun decît dulceaţa sănătoasă sau sănătatea dulce?"[27] Aici moralitatea nu exclude valoarea estetică, ci mai degrabă amîndouă sînt tratate ca bunuri complementare.

Încă o dată, interpretarea frumosului ca nume divin nu e chiar atît de simplă. E adevărat că supremaţia teologiei sileşte sentimentul tradiţional al frumosului să vorbească o limbă nouă. Dar tot atît de adevărat e că revendicarea unei noi autorităţi provoacă punerea în discuţie a problemelor. De

---

[23] *Solilocvii*, II. Vezi K. Svoboda, *L'Esthétique de saint Augustin et ses sources*, Brno, 1933, pp. 50, 51. Întreaga prezentare a lui Augustin este în mare măsură îndatorată acestui studiu savant.

[24] *Confesiuni*, III, VI, ed. Loeb, p. 119.

[25] *Nicene. . . Fathers*, ser. I, V: II, *Despre doctrina creştină*, trad. Shaw, IV, II p. 575.

[26] *Ibid.*, IV, IV, p. 576.

[27] *Ibid.*, II, V, p. 577.

exemplu, în măsura în care creștinismul primitiv a interpretat materia și corpul ca rele și exterioare providenței divine, proprietățile sensibile și materiale ale artei nu au mai fost tolerate. Dar problema fusese pusă vrînd-nevrînd: ce e la drept vorbind materia condamnată? E o umbră? Are o formă? E oare penetrabilă? Cînd maniheenii au început prin a face din materie un principiu substanțial, pe care l-au plasat în întuneric, sau o mișcare dezordonată, în opoziție cu lumina, binele și ordonarea, lupta cu această erezie i-a determinat pe creștini să accepte și fenomenele materiale și sensibile ale universului în turma celor de sub cîrmuirea divină. Ereticul maniheean făcea din Dumnezeu conturul exclusiv al lumii sale, într-atîta era de obsedat de materia concepută ca o substanță rea independentă. Tertullian replica: Materiei i se cuvine mai multă cinstire sub forma crucii lui Cristos![28] Nu e de mirare ca un părinte captivat de frumusețea trandafirilor și chiar de „o singură floare din gardul-viu, o scoică din orice mare... o pană de la o pasăre de baltă“ să dorească a găsi o oarecare justificare teologică — fie și una austeră — pentru a plasa materia printre lucrurile bune[29]. Așa încît pînă la urmă a devenit o erezie a i se tăgădui materiei un loc în împărăția lui Dumnezeu. Dacă trupul e văzut ca un vas separat de suflet și contrar acestuia, argumenta Chiril al Ierusalimului, atunci urmarea imediată e pîngărirea trupului[30]. Departe de a fi limitată de o materie rea, natura cuprinzătoare a divinității era invocată chiar pînă într-acolo încît să mîntuiască oarecum voința rea și obiectul urît. Dar a include prea mult în „divinitate“ reprezintă și o primejdie pentru gîndirea creștină. Dacă excluderea materiei, urîtului și răului de sub suveranitatea lui Dumnezeu îi limitează puterea și e o erezie, există și riscul ca o integrare atotcuprinzătoare a dumnezeirii să anuleze caracteristicile distinctive ale răului și urîtului. Necesitatea de a defini precis înțelesul și raportul acestor elemente echivoce devine deci urgentă. Pentru estetică problema e următoarea: în ce categorii poate fi gîndită frumusețea artelor și a naturii, astfel încît să li se poată asigura o poziție suficient de umilă față de adevărul divin și totuși suficient de distinctă pentru formularea calităților lor caracteristice?

MATERIA TREBUIE SĂ ROPIE MULT DE IEZEU.

ICA N-A ZDROBITĂ, DESFIGU-

În Evul Mediu, estetica n-a fost nici strivită de rezistența morală creștină, nici răstălmăcită pînă la desfigurarea de către teologie. Nu era vorba de o simplă opoziție între gîndirea medievală și estetică, ci de stabilirea unor noi distincții, de precizarea unor raporturi și de justificarea unor valori care la prima vedere păreau străine de noua viziune asupra lumii. Apologeții artei și-au devalizat cu ingeniozitate adversarii — „i-au jefuit pe egipteni“ —

[28] K. Borinski, *op. cit.*, p. 71.
[29] Tertullian, ed. Loeb, introducere, p. XVI.
[30] K. Borinski, *op. cit.*, p. 70.

în propriul lor folos, adică au adaptat la propriile lor scopuri cultura Antichității păgîne, reținînd astfel artele clasice într-o oarecare măsură sub oblăduirea bisericii, deși foarte ciudat înveșmîntate. Virgiliu a fost salvat pentru că dădea impresia că profetizase venirea lui Cristos, personajele și povestirile homerice pentru că furnizau un bagaj util de exemple și simboluri pentru ilustrarea adevărului religios, Vitruviu pentru că îi învăța pe oameni cum să construiască noile biserici. Platon, Aristotel și Plotin furnizau distincțiile logice și o cosmologie care putea fi sanctificată dacă i se dădea o utilizare sacră. Cicero dădea lecții de elocință pentru predicatori.

Dar Evul Mediu nu s-a mărginit numai la împrumuturi din gîndirea și arta antică în vederea apărării noii sale estetici, ci și-a inventat și unelte filosofice noi. E de la sine înțeles că în Evul Mediu exista o mare diversitate de opinii în domeniul esteticii, ca și în domeniul teologiei. Vechea idee că intelectele se aflau pe atunci în cămașă de forță și că simbolurile artistice erau riguros codificate a fost nevoită să se atenueze și să se modifice în lumina unui mai mare număr de fapte contrarii. Dar concepțiile prezentate aici, provenind în primul rînd de la Sf. Augustin, în mai mică măsură din Sf. Toma, cu adăugiri și clarificări din Dante, poetul scolastic, ca și din Dionisie Areopagitul și din mistici, indică direcția curentului principal.

Sf. Augustin (354—430), urmîndu-l pe Cicero, a cărui definiție ajunsese un loc comun, definea frumusețea ca „proporție a părților, împreună cu o anumită calitate plăcută a culorii“[31]. Alte definiții medievale difereau prea puțin în modul de a concepe armonia formală. Albertus Magnus definea frumosul ca o „comensurabilitate elegantă“; Bonaventura, ca o „egalitate numerabilă“[32], Toma din Aquino, ca implicînd cele trei condiții ale integrității, proporției și strălucirii[33]. Oriunde găseau întrunite aceste calități și raporturi, filosofii medievali găseau și frumosul, în întreg spectacolul universului, în om, în clădiri sau în cîntece, fără deosebire; pe scurt, fie în obiecte naturale sau artificiale, fie în rînduiala cosmică a lucrurilor. Frumusețea nu presupunea pentru ei nici o legătură specială cu artele frumoase. Ea presupunea în mod abstract un raport plăcut între termeni, iar termenii puteau fi spirituali sau materiali, morali sau fizici, artistici sau naturali, limitați sau vaști. A verifica sensibilitatea medievală la frumos cu ajutorul atitudinii față de arte înseamnă a tăia puntea dintre estetică și frumos. Căci artele deveniseră în Evul Mediu discipline, și încă severe, iar plăcerea era numai într-un grad foarte redus pusă în legătură cu satisfacția estetică.

---

[31] *Nicene. . . Fathers*, ser. I, V: II, *Cetatea lui Dumnezeu*, XXII, XIX, p. 497.

[32] *Opere*, ed. Quaracchi, I, 544.

[33] *Summa theologica*, I, 39, 8, trad. Părinților dominicani, ed. a II-a, Londra, 1921, p. 147.

NIA LUMII, AL ORI- DIVINE.

Deşi concepţia despre frumos ca armonie venea în principiu de la Platon şi Aristotel — căci formularea Sf. Toma nu face decît să rezume calităţile ce caracterizează, în specificarea lui Aristotel, o tragedie sau o statuie bună, iar formula comună pe care Sf. Augustin o preia *ad litteram* din Cicero nu era nouă decît în asamblarea enunţului — definiţia a fost fertilizată de unirea cu filosofia medievală. În acest fel, a cîştigat un accent nou şi a devenit susceptibilă de aplicaţii inedite. Armonia care le place fiinţelor umane în natură şi în obiectele artificiale nu este realmente, se spunea, un atribut al acestor lucruri ca entităţi independente, ci reflectarea în ele a originii lor divine. Dumnezeu, în calitatea sa de creator a tot ce există, şi-a pus pecetea pe lucrările sale. Dar Creatorul e unul. Simplitatea şi unitatea lui sînt absolute. Dar cînd Dumnezeu îşi pecetluieşte lucrările, el le şi conferă implicit, sau ele se străduiesc s-o manifeste, cea mai bună imitaţie cu putinţă a acestei unităţi. Lumea creaturilor este pretutindeni multiplă şi divizibilă. Aspirînd la unitatea lui Dumnezeu, ea realizează unitatea în varietate sau armonia. Motivul pentru care, deci, armonia, simetria şi ordinea în obiectele fizice sînt frumoase este că această armonie reprezintă cel mai înalt grad de unitate divină pe care îl poate atinge lumea profană. Universul, o imagine defectuoasă a lui Dumnezeu, imită în varietatea şi pluralitatea lui simplitatea şi perfecţiunea simplă a lui Dumnezeu.

PITAGORIS- LUI AU- IN.

Relaţia Unului divin cu Multiplul terestru, care dă astfel naştere armoniei frumosului, e luată uneori într-un sens matematic abstract, iar alteori mai puţin riguros. Dialogul platonic cu cea mai mare înrîurire asupra gîndirii creştine medievale a fost *Timeu,* care descrie crearea lumii din seminţe geometrice: triunghiuri isoscele, scalene şi dreptunghice. El explică de asemenea mişcările terestre şi astrale printr-o laborioasă doctrină matematică. Autoritatea acestui dialog asupra gîndirii de mai tîrziu a dus la apariţia unei credinţe în eficacitatea aproape magică a numărului. La Sf. Augustin, influenţa se manifestă prin aceea că el face din număr esenţa lucrurilor — într-un fel de pitagorism creştin. Numărul şi dispunerea formală abstractă sînt principiile care asigură bunul mers al lumii după ce sînt botezate, ca să spunem aşa, în cristelniţa evanghelică, şi transformă finalmente lumea într-o muzică agreabilă pentru suflet. Numărul face ca lumea să fie ceea ce este şi ca fiecare lucru să fie cîte o entitate specifică; el deschide o cale pentru mîntuirea omului şi pentru înţelegerea intelectuală. Deasupra spiritului artistului este numărul etern în Înţelepciune[34]. Esenţa atît a frumosului cît şi a existenţei stă în număr[35]. Principiul estetic al frumosului ca armonie formală devine astfel şi principiul cosmologiei, religiei practice şi înţelegerii umane.

---

[34] *De libero arbitrio,* II; vezi Svoboda, *op. cit.,* p. 94.
[35] *De ordine,* II, vezi Svoboda, p. 28.

Prin punerea în acțiune a numerelor, Dumnezeu a creat lumea din nimic. Descrierea de către Sf. Augustin a modului de desfășurare a procesului, începînd cu Unu primordial, sună ca o incantație aritmetică: „Numărul începe cu unu. El e frumos prin egalitate și asemănare, e unit prin ordine... [Totul a fost plăsmuit] dintru început [așadar] prin mijlocirea unei forme egale sieși și asemenea, mulțumită bogăției acestei frumuseți de care, prin dragostea cea mai fierbinte, sînt unite Unul și Unul care provin din Unul"[36]. Acest principiu formal care combină unitatea, egalitatea, asemănarea și ordinea e transmis descendent de la frumusețea supremă pe scara existenței în trepte fixe. Numărul rațional al îngerilor a transmis legea divină pămîntului. Pe pămînt, existența corpului omenesc a decurs din armonia lui numerică și din imitarea stelelor și îngerilor. Între părțile corpului omenesc e o concordie fără de care el n-ar putea exista, creată de Cel ce deține cheia acestei concordii[37]. Mădularele animalelor, la care coboară apoi impulsul creativ, posedă o evidentă egalitate numerică, fiind echilibrate de-o parte și de alta a corpului. Plantele cresc prin ritmurile temporale adecvate semințelor lor. Pămîntul, cel mai de jos dintre elemente, este precis numărat, echilibrat și ordonat. Căci el face o minunată trecere de la numărul unu la numărul patru: de la punctul inițial la lungime, lățime și înălțime. În raport cu cele trei dimensiuni, lungimea, lățimea și înălțimea, pămîntul are egalitate; în raport cu cele patru cantități are proporție, deoarece lungimea este față de punct ceea ce lățimea este față de lungime și înălțimea față de lățime. De asemenea, forma sferică a pămîntului atestă obîrșia lui perfectă în Părintele formelor. Apa, ca și pămîntul, tinde către unitate, fiind încă și mai frumoasă din pricină că părțile apei sînt mai asemănătoare și deci cantitatea de asemănare e mai mare. Totuși și mai frumoase sînt aerul și firmamentul, din rațiuni formale similare[38].

NUMĂRUL C... PRINCIPIU A... DEZVOLTĂR... SPIRITUALE.

Sf. Augustin folosește armonia numerică și pentru a explica legea după care se desfășoară călătoria sufletului către Dumnezeu. Ce trebuie să facă oare, întreabă el, sufletul omenesc ce tînjește să rămînă în contemplarea frumuseții divine, ca să se întoarcă la Spiritul Unic de care a fost separat prin nașterea în trup? Căci supremul bine e *Monas*, sau spiritul scutit de diviziunea inerentă sexului și discordiei, declara Augustin; iar viciul e *Dyas*, dualitatea irevocabilă sau incapacitatea de a se supune puterii Unului. Întoarcerea se poate săvîrși prin concentrare asupra esenței formale a lucrurilor văzute și auzite pînă ce forma însăși, adică spiritualitatea pură, își face în sfîrșit apariția. Rațiunea spirituală, cea mai bună parte și călăuză a sufletului, caută tărîmul non-sensibil ca singurul congenial ei. Rațiunea își găsește

---

[36] *De musica*, VI, 56; vezi Svoboda, pp. 86, 87.
[37] Vezi și *Cetatea lui Dumnezeu*, XXII, 27.
[38] *De musica*, VI; vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 87, 88.

esențele congeniale prin extragerea progresivă a aspectelor măsurabile din ce în ce mai abstracte ale obiectelor pînă ce se unește cu măsura pură și simplă. „Rațiunea, îndreptîndu-se către domeniul văzului, adică spre pămînt și cer, a observat că în lume frumusețea este ceea ce place văzului; în frumusețe, figurile; în figuri, măsurile; în măsuri, numerele." Ea descoperă că toate artele și științele sînt ordonate de către număr, că ea, rațiunea, este ea însăși numărul prin care sînt calculate toate lucrurile ori mai degrabă că numărul e acolo unde dorește ea să se ducă[39]. După ce sufletul va fi fost ordonat de arte, după ce va fi izbutit să se facă armonios și frumos, numai după aceea va putea cuteza să-l contemple pe Dumnezeu. Atunci va descoperi frumusețea prin imitarea căreia toate lucrurile sînt frumoase și în comparație cu care toate lucrurile sînt urîte[40]. Astfel, Sf. Augustin învață că a te spiritualiza înseamnă a te formaliza. Calea spre mîntuire și adevăr duce la ordine și număr. Iar ordinea și numărul sînt trăsăturile definitorii ale frumuseții.

Principiul formal al frumosului ca multiplicitate în unitate determină pentru Sf. Augustin cea mai frumoasă figură geometrică. El spune că un triunghi echilateral e mai frumos decît unul scalen, din cauză că triunghiul scalen conține un grad mai redus de egalitate. Dar în triunghi, egalitatea pune în legătură laturi și unghiuri, pe cînd în pătrat, ea pune în legătură identități: adică laturi cu laturi și unghiuri cu unghiuri. Astfel încît pătratul posedă în genere mai multă egalitate decît triunghiul, și trebuie să fie preferat din punct de vedere estetic. Dar chiar și un pătrat e alterat de-o ușoară neregularitate, pentru că laturile diferă de unghiuri, iar liniile care unesc centrul cu unghiurile nu sînt egale cu liniile care unesc centrul cu mijlocul laturilor. Prin urmare, cercul, care are cel mai înalt grad de egalitate, întrece în frumusețe celelalte figuri[41].

Spiritul geometric pare a domni în egală măsură și în referirile Sf. Augustin la raporturile estetice ale elementelor arhitectonice. Simțim la el absența acelei sensibilități delicate și a familiarității cu fenomenul frumosului așa cum le întîlnim în spontaneitatea cu care Cicero aprecia demnitatea porticului și-a colonadei sale pavate sau în exigența cu care urmărea aplicarea stucaturilor pe un tavan. S-ar părea chiar că, pentru Sf. Augustin, capacitatea de a număra și măsura sînt suficiente pentru a fi cunoscător în materie de clădiri. Dovadă, teoria lui despre ferestre, uși și arce: „Ești izbit de orice inegalitate netrebuincioasă dintre părțile lucrurilor făurite. Nu ești mulțumit, de pildă, dacă o casă are o ușă laterală și alta aproape la mijloc dar nu de

---

[39] *De ordine*, II; vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 27, 28.
[40] *Loc. cit.*
[41] *De quantitate animae*; vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 59, 60.

tot. Dimpotrivă, ești satisfăcut dacă la mijlocul zidului e o fereastră și cîte o altă fereastră de fiecare parte a ei la aceeași distanță de mijloc". Iată, spune el, admirabila *ratio* — rațiunea și raportul — în arhitectură[42]. În alt pasaj, își imaginează un arhitect explicînd efectul plăcut produs de echilibrul perfect al unor arce egale după cum urmează: „Place pentru că este frumos și este frumos pentru că părțile sînt asemănătoare și aduse de o anumită legătură la o singură armonie"[43].

În teoriile sale despre elocvență și muzică, Sf. Augustin își exprimă uneori receptivitatea față de exteriorul sensibil al fenomenului estetic și astfel mai restrînge întrucîtva folosirea etalonului matematic. Aceasta a fost, desigur, în parte, și rezultatul mai marii sale experiențe directe în domeniul respectiv. În primii ani ai maturității a fost el însuși profesor de retorică, interpret profesionist de poezie, iar temperamental era un artist al cuvîntului. Și-a consultat deseori intuiția imediată în alegerea cuvintelor și ritmurilor atrăgătoare. Cuvîntul „Artaxerxes" rănește urechea, spune el; cuvîntul „Euryalus" o încîntă[44]. Folosește același test al simțului auditiv în alegerea unui vers preferat altuia. Vorbește chiar de avantajele prezentate în unele cazuri de criteriul experienței nemijlocite. „Oamenii cu intelect viu și fire înflăcărată găsesc că e mai ușor să devină elocvenți citindu-i sau ascultîndu-i pe vorbitorii elocvenți decît urmînd anumite reguli"[45].

Totuși concesia făcută de Augustin rolului sensibilității și percepției în experiența estetică este, chiar și în cazul artelor sunetului, în mare măsură contrabalansată în teoria sa de demonstrații matematice ale tipurilor de ritm și ale valorii lor relative. Muzica, fie vocală sau instrumentală, e definită de el ca știință a bunei modulări. Mișcările raționale, cele care pot fi exprimate sub forma celor mai simple relații matematice, Augustin le consideră preferabile celor iraționale. Cea mai bună relație este cea de identitate. Dar relațiile „conumerabile", cele în care cel mai mic dintre două numere îl împarte pe cel mai mare fără rest, ca 2:4, și cele cu un divizor comun sînt socotite de el ca excelente[46]. Pînă la urmă, bețiа speculației cu relații aritmetice înăbușă apelul la experiență, după cum se poate vedea în demonstrația că primele patru numere constituie cele mai frumoase progresii muzicale. Proporția 1:2: :2:3 include primul număr din toate, primul număr care e un întreg organic cu început, mijloc și sfîrșit — 3 — și primul număr care e un pătrat

---

[42] *De ordine*, II; vezi Svoboda, *op. cit.*, p. 25.
[43] *De vera religione;* Svoboda, *op. cit.*, p. 107.
[44] *De dialectica;* Svoboda, *op. cit.*, p. 57.
[45] *Nicene . . . Fathers*, ser. I, vol. II; *Despre doctrina creștină*, IV, 3.
[46] *De musica;* Svoboda, *op. cit.*, p. 67.

aritmetic — 4 (în sensul că pentru exprimarea lui sînt necesari patru termeni). Iar suma primelor patru numere e 10, baza întregului sistem de numeraţie[47]. Ca atare, apelul la număr e uneori mai curînd fantastic decît raţional. Relaţia matematică poate ilustra nu principiul ordinii estetice, ci extravaganţele unui simbolism iraţional, ca atunci cînd cristelniţei i se dă o formă octogonală pentru a semnifica cele opt părţi ale unui om regenerat: patru laturi pentru cele patru umori cardinale ale corpului; trei laturi pentru cele trei părţi spirituale: suflet, inimă şi minte; şi o latură pentru partea nou născută întru Cristos. Numărul şapte, la rîndul lui, devine uneori mai puţin constituentul unui sistem ideal de ordine, cît un cuvînt magic: sînt şapte vîrste, şapte virtuţi, şapte păcate capitale, şapte rugăminţi în *Tatăl nostru*, şapte planete, şapte tonuri în gama muzicală.

ONIA ŞI SI-
RIA DOMINĂ
MARUL.

Dar multiplele exemple de exagerare şi distorsiune a principiului central de armonie şi simetrie nu invalidează poziţia principiului în sine. Ceea ce corespunde pînă la urmă idealului estetic de eleganţă şi ordine nu e aplicarea lui extremă cu ajutorul unui misticism al numerelor, ci tiparele simetrice proiectate de poeţi şi filosofi cînd asupra naturii ca totalitate, cînd asupra reflexelor miniaturale ale armoniei cosmice în corpurile naturale şi în produsele artificiale. Lumea devine poemul lui Dumnezeu[48]. Sau Dumnezeu devine un arhitect care nu depinde de materiale exterioare lui, cum se întîmplă cu un arhitect pămîntean. Sau Dumnezeu poate deveni un sculptor: „Dacă o lucrare a lui Fidias se recomandă de la sine, fără nici o semnătură, prin armonia şi proporţiile ei corecte, cu cît e mai adevărat acest lucru despre lume, care e capodopera celui mai desăvîrşit dintre sculptori!"[49] Întregul univers, celest şi terestru, ajunge a fi stilizat sub forma unei duble ierarhii. După Dionisie Areopagitul, totul în cer şi pe pămînt era echilibrat şi gradat în mod armonios. „Perfecţiunile, ordinele şi gradele" din cer erau serafimii, heruvimii, tronurile, dominaţiile, virtuţiile, puterile, principialităţile, arhanghelii şi îngerii. Scara coboară fără întrerupere prin clasele de existenţă de pe pămînt[50]. Poezia franciscană oglindeşte schema: fratele Ioan din Verna „era într-o noapte atît de înălţat şi de extaziat întru Dumnezeu, încît văzu în El, Creatorul, toate cele create din cer şi de pe pămînt şi toate desăvîrşirile şi treptele lor precum şi multele lor ordine. Iar apoi îşi dădu seama limpede

---

[47] *Ibid.*, p. 70.

[48] *Nicene . . . Fathers*, ser. I, vol. II: *Cetatea lui Dumnezeu*, XI, 18, p. 215.

[49] Athanasios, *Oratio contra gentes*, cap. 35; Migne, Series graeca, 25, 69. Citat de Borinski, *op. cit.*, p. 69.

[50] *Ierarhia celestă; Ierarhia eclesiastică.*

cum fiecare lucru creat e legat de Creatorul lui..."[51] Este şi fundamentul *Divinei Comedii* a lui Dante:

> *Făpturile-ntre ele, toate-anume,*
> *au ordine şi-n forma asta este*
> *asemeni Dumnezeu cu-ntreaga lume*[52].

Aceeaşi dublă ierarhie alcătuieşte baza decoraţiei de pe tavane şi bolţi, ca în Baptisteriul din Florenţa şi capela Brizzi din Orvieto.

Formalismul graţios şi compartimentat al universului mistic îşi are echivalentul în formalismul poeziei, muzicii şi arhitecturii medievale. În *Divina Comedie* a lui Dante există trei părţi, treizeci şi patru de cîntece în *Infernul* şi cîte treizeci şi trei în fiecare dintre celelalte două părţi, şi nouă cercuri în Infern, nouă brîuri în Purgatoriu şi zece ceruri în Paradis. Sf. Ambrozie (340 – 397) adăugase imnul metric la psalmii şi cîntările care, înaintea lui, alcătuiseră întreg serviciul muzical al bisericii; astfel încît elementul măsurii şi tactului s-a înălţat la rangul de principiu ordonator alături de melodie. Schema faţadei catedralei medievale prezenta o uniformitate persistentă dacă nu absolută: orientare spre vest; un timpan cu Cristos pe tronul Judecăţii şi de o parte fericiţii echilibrînd grupul damnaţilor de cealaltă parte; doisprezece apostoli simetrici cu doisprezece profeţi şi cei patru evanghelişti împreună cu cei patru profeţi mai însemnaţi. Cu toate că în producţiile medievale există o mare varietate şi spontaneitate, ideea de simetrie şi echilibru domină totul. Spiritului medieval îi plăcea să găsească corespondenţe şi paralele, armonii, acorduri bogate şi firave, ca să poată face din lumea în mare, din corpurile naturale şi din lucrarea mîinilor omului o imitaţie a unităţii divine. Sf. Augustin recomanda să fie studiate cu deosebită atenţie miracolele de proporţie şi relaţii din trupul omenesc — şi astfel prin postulatele misticismului său religios l-a anticipat pe cel care avea să fie realmente pus în practică de interesele naturaliste ale lui Leonardo şi Michelangelo[53]. Dar mintea lui nu se oprea asupra armoniilor din lumea naturală ca asupra efectelor unor cauze naturale, ci acordurile pe care le vedea pretutindeni reflectau mai degrabă o sursă mistică. Cele trei principii — măsura, numărul şi ponderea sau, cum erau formulate uneori, modul, forma şi ordinea — aflate atît la baza existenţei cît şi a frumuseţii, corespund celor trei ipostaze ale Sfintei Treimi[54]. Cercul perfect desenat, iambii şi octavele, statuile şi ferestrele echilibrate, toate imitau, pentru el, forma lui Dumnezeu, cea mai frumoasă dintre toate formele[55].

---

[51] *Fioretti di San Francisco*, LII.
[52] *Paradisul*, I, 103 – 105. (Trad. G. Coşbuc.)
[53] Borinski, *op. cit.*, pp. 59, 60.
[54] *Nicene . . . Fathers*, ser. I, vol. III, p. 154; XI, XI.
[55] *De ordine*, I, 18; II, 2, 11, 21, urm.

Argumentul general al lui Augustin, după cum rezultă din cele expuse pînă acum, este deci că universul progresează în ordine deoarece Dumnezeu iubeşte ordinea şi e autorul lui. Toate lucrurile sînt create conform măsurii şi sînt prin urmare în armonie cu Unul. Cum poate însă justifica o atare teorie manifestările incontestabile ale urîţeniei? Augustin e pregătit să răspundă acestei obiecţii la viziunea sa despre frumuseţea cosmică. Nu există urît absolut, spune el. Există însă obiecte care, în comparaţie cu altele mai complet organizate şi mai simetrice, sînt deficitare în privinţa formei. Urîţenia e doar o diformitate comparativă. Dar Augustin spune că potrivirea mutuală şi armonia lucrurilor nu pot fi percepute de sufletele neacordate cu ele. Sufletele corect acordate (*a*) vor privi toate lucrurile în contextele lor; (*b*) vor descoperi răbdător ingeniozitatea adaptării părţilor la creaturile care la prima vedere par respingătoare şi (*c*) vor aprecia rolul jucat de contrast şi gradaţie în manifestarea armoniei. (*a*) Nimic nu poate trece cu succes proba unei examinări izolate, deoarece lucrurile au fost făcute să fie privite în combinaţie şi nu sînt înţelese în adevărata lor semnificaţie decît privite în ambianţa lor firească. Păcatul, bunăoară, o dată pedepsit, devine parte integrantă a frumuseţii justiţiei. Pe privitorii care, din cauză că sînt neplăcut impresionaţi de un obiect izolat, se plîng că întreg universul e defectuos, Augustin îi compară cu omul care priveşte la o singură piatră dintr-un mozaic şi, în loc să vadă rolul jucat de ea în întregul model, blamează puţinătatea măiestriei artistului. El îşi întăreşte susţinerea şi cu alte comparaţii. „Ni se pare că multe lucruri din Univers sînt încîlcite, dar nu am putea înţelege frumuseţea unei case dacă am fi aşezaţi într-un ungher asemenea unei statui. În acelaşi chip, un soldat nu poate înţelege rînduiala unei armate, iar într-un poem, o silabă înzestrată cu viaţă şi simţire n-ar fi în stare să înţeleagă frumuseţea întregului poem, o frumuseţe la crearea căreia a contribuit ea însăşi.“ (*b*) Augustin caută să-şi susţină pledoaria pentru perfecţiunea estetică a lumii atrăgînd atenţia asupra subtilelor mecanisme revelate în corpurile unor făpturi atît de minuscule şi de nevrednice precum puricii. (*c*) Dar cel mai însemnat şi mai extins argument al său se bizuie pe sublinierea armoniei născute din contrast. Întocmai după cum antitezele sînt plăcute într-un discurs şi o luptă de cocoşi e amuzantă, tot aşa şi frumuseţea lucrurilor rezultă din deosebire şi varietate. Poeţilor le place să utilizeze barbarisme şi solecisme ca să-şi „asezoneze“ poezia. Consonanţa unei muzici dulci devine şi mai pregnantă prin potrivirea diferitelor voci, iar o piesă de teatru bună necesită clovni şi oameni de nimic care să le permită eroilor să-şi evidenţieze calitatea[56]. Încă Plotin spusese: „Înlătură personajele josnice, şi toată puterea tragediei se duce; ele sînt parte şi părticică a ei“. Astfel că Augustin localizează urîtul în

[56] *De ordine;* Svoboda, *op. cit.*, pp. 20, 21.

cea mai mare parte în însuşi ochiul necultivat al privitorului, iar nu în natura lucrurilor. În măsura în care urîţenia reprezintă pentru el ceva obiectiv, ea înseamnă un grad mai redus de frumuseţe.

ACORDUL CRET DIN SUBIECT BIECT.

Dacă e vorba ca experienţa frumosului să fie integral realizată, atunci proporţiilor adecvate care constituie frumuseţea obiectului trebuie să le corespundă o proporţionalitate paralelă în subiect. Raportul just trebuie să facă legătura între spectatorul frumuseţii şi spectacolul contemplat, ca şi între părţile lucrurilor văzute. Căci corespondenţa dintre stimul şi reacţie produce o senzaţie binevenită în observatorul sensibil. În tratatul său mai vechi, *Despre potrivire şi frumos*, Augustin se întrebase de ce sîntem atraşi către frumuseţe, de ce frumuseţea şi iubirea, aşa cum spusese Platon în *Banchetul* său, sînt termeni corelativi. Aspectul graţios care ne atrage se dovedeşte, la o examinare atentă, a fi completitudinea sau unitatea a ceea ce este văzut ori auzit. Sufletului îi place să primească senzaţii ce consună cu el şi tot el respinge senzaţiile neconvenabile sau dăunătoare. Atragerea reciprocă a simţului şi obiectului se datorează unui acord secret între cei doi termeni sau adaptării lor mutuale. Or, simţurile, în măsura în care sînt ordonate de către stăpîna lor, raţiunea, sînt întreguri şi adaptate la întreguri. Prin urmare simţurile văzului şi auzului care ne furnizează experienţa într-o formă mai raţională şi mai deplină decît simţurile inferioare sînt calificate de către Augustin ca simţuri „superioare", „estetice". Putem atinge şi pipăi lucrurile doar parţial; dar prin văz în primul rînd, iar apoi prin auz, percepem ceea ce este prezent în totalitatea alcătuirii şi semnificaţiei sale. Vorbim de *sensibilia* ale gustului, pipăitului sau mirosului ca de ceva raţional numai în raport cu utilitatea lor, de exemplu un medicament raţional. Experienţele de genul acesta nu posedă o raţionalitate intrinsecă. Plăcerile văzului şi auzului sînt şi ele în parte plăcerile acelei *recta ratio* — acea medie de aur între extreme — care face ca stimulul să se adapteze organului în cantitate sau grad, ca şi în calitate sau fel. De pildă, evităm obscuritatea sau strălucirea excesivă şi sunetele prea puternice sau prea slabe[57]. Acest acord cu observatorul, condiţionat de „unitatea" din stimul, e înlesnit de simetria din lucrul văzut şi de ritmul din lucrul auzit. Căci există o anumită paritate care se transmite prin ritmurile sensibile în versul recitat sau cîntat, iar în contemplarea unei faţade cumpănite se resimte un echilibru. Raţiunea răzbate prin simţ sub forma potrivirii părţilor, prin consonanţă, prin simetrie într-o clădire, prin măsuri în poezie şi muzică. Augustin denumeşte forma estetică a obiectelor vizuale „frumuseţe", iar cea a obiectelor auditive „suavitate"[58].

[57] *De ordine*, II, 30—33; vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 25, 92; *De libero arbitrio*, II, 16—19, vezi Svoboda, *op. cit.*, p. 92.

[58] *De ordine*, *loc. cit.*; vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 25, 92.

În liniile ei mari, teoria despre frumos a Sf. Toma e foarte apropiată de cea a Sf. Augustin. S-a afirmat că Sf. Toma este față de Sf. Augustin ceea ce Aristotel este față de Platon. Implicația e că atît în Grecia cît și în Evul Mediu, gînditorii mai tîrzii au analizat binele și frumosul raportate la om, și nu binele și frumosul în abstract, și de asemenea că gînditorii ulteriori s-au arătat mai indulgenți față de foamea omenească de divertisment și față de locul artei ca hrană pentru această foame[59]. E adevărat că Sf. Augustin a devenit tot mai ascetic pe măsură ce îmbătrînea. Dar după cum Aristotel, cu toată propensiunea lui mai constructivă și mai analitică, n-a avansat aproape nici o noțiune estetică neîntîlnită deja într-o conversație platonică, la fel și sistemul mai elaborat și atitudinea mai tolerantă a Sf. Toma se întemeiau pe concepte și teorii pe care Sf. Augustin, mai de timpuriu sau mai tîrziu, le și formulase. Frumusețea, spunea Sf. Toma, e ceea ce, o dată văzut, place (*quod visum placet*)[60]. El leagă plăcutul de organul vederii cu ajutorul proporției potrivite. Identificarea frumosului cu forma, principala teză estetică a Sf. Augustin, urmează numaidecît. Frumosul hrănește simțul cu ceva ordonat și numai simțurile ordonate, văzul și auzul, pot asimila ordinea și măsura. Frumosul diferă de bine prin aceea că pentru experiența estetică e suficientă contemplarea; în cazul utilităților practice, inclusiv binele, trebuie satisfăcut apetitul. Referindu-se la clasificarea aristotelică a tipurilor de cauze, Sf. Toma afirmă că frumosul este în realitate o cauză formală[61]. Nu numai Sf. Augustin și Sf. Toma, cei mai mari gînditori ai bisericii creștine din Evul mediu, ci, în succesiunea lor, toți ceilalți profesori și predicatori au folosit forma ca prim factor în explicarea frumosului[62].

Sf. Toma susține că actul cunoașterii e înlesnit de prezența ordinii care e frumusețea. Sf. Augustin susține că actul creației e înlesnit de mișcarea ritmică ce-l caracterizează pe artist în timpul lucrului. Căci artiștii folosesc numerele ca principii călăuzitoare în munca lor. Ei își conduc mîinile și uneltele în lumina numerelor pe care le poartă în suflet. Rațiunea lor lăuntrică ține o socoteală a numerelor cerești și acesta e criteriul lor. Toate membrele li se înalță și recad sub formă de figuri, adică ritmic. Dansul ia ființă cînd mișcarea nu are alt scop decît plăcerea. Dar toți artiștii, indiferent dacă lucrează în artele spațiale sau temporale, țintesc la „forma bună“ atît în execuție cît și în produs. „Deasupra spiritului artiștilor e numărul

---

59 Cf. Mortimer J. Adler, *Art and Prudence*, Longmans, Green, 1937, p. 80: „Vom găsi în scrierile Sf. Toma fisura care poate apărea în creștinism datorită diferenței dintre Platon și Aristotel“. Întreaga carte e o prețioasă expunere a esteticii tomiste.

60 *Summa theologica*, II, XXVI, I.

61 *Ibid.*, I, V, IV.

62 Vezi, de exemplu, cantica Sf. Francisc: *Domnul nostru Isus Cristos*.

etern în Înțelepciune“[63]. Numeroși muzicieni sînt instinctiv ritmici în mișcările și în cîntul lor. Asemeni privighetorii, ei urmează legile numărului prin imitația și deprinderea corporală, nu prin înțelegerea matematică pură.

De atunci dăinuie prima notă a frumuseții, iar suveranitatea ei nu poate fi amenințată în esență de existența unor restrînse arii de diformitate. Din aceeași obîrșie divină izvorăște și cooperează — intrînd pînă la urmă în unire — cu energia formei, un al doilea principiu estetic: lumina sau splendoarea. Sf. Augustin vorbește de frumusețe ca strălucire a ordinii sau adevărului; Albertus Magnus o definește ca splendoarea formei care strălucește în părțile proporționate ale materiei[64]; iar Sf. Toma denumește strălucire cea de-a treia proprietate a frumuseții după integritate și proporția justă sau consonanța[65]. Strălucirea frumosului în sensul dat de Sf. Toma înseamnă „strălucirea *formei* unui obiect, fie a unei opere a artei sau a naturii... în asemenea mod, încît să fie înfățișat minții în toată plinătatea și bogăția perfecțiunii și ordinii sale“. Cuvintele care însemnau lumină — *claritas*, *splendor*, *resplendentia*, *fulgor*, *lux*, *lumen*, *illumino*, *lucidus*, *illustro* — sînt aproape la fel de des întîlnite în scrierile teologice medievale ca și cuvintele ce înseamnă formă.

Cea mai simplă interpretare a frumuseții ca strălucire este agrementul culorii strălucitoare sau al luciului. Dar această semnificație evidentă stă tocmai la periferia semnificației filosofice. Sf. Toma însuși o interpretează uneori astfel: „Strălucire: obiectele atît de viu colorate se spune că sînt frumoase“[66]. Iar în definiția convențională a frumosului se adăuga îndeobște „dulceața coloritului“ la „congruența părților“. E ușor să ne gîndim la aurul și azuriul din mozaicuri și din miniaturile manuscriselor ca exemple concrete ale acestei splendori estetice, așa cum ne gîndim la logica catedralelor și la structura imnurilor biblice ca ilustrări ale semnificației formei estetice. Dar îndărătul ei se ascund mai multe. Seducția culorii briliante și scăpărarea aurului sînt numai simbolurile superficiale ale deplinei forțe a splendorii. Pentru a ne da seama de forța ei deplină, trebuie să știm că înăuntrul și în spatele luminii sensibile, misticii au văzut o lumină nelocalizată, mai strălucitoare decît soarele, iar în această lumină o alta, „lumina vie însăși“, a cărei vedere face să piară mîhnirea și durerea[67]. Trebuie să ținem seama și de faptul că conceptul de Dumnezeu ca lumina vie însăși a ajuns la Augustin și Bonaventura, la Eriugena și Francisc din Assisi, încărcat de o istorie religioasă și filo-

---

[63] *De libero arbitrio*, II, vezi Svoboda, *op. cit.*, pp. 93, 94.
[64] *Opus de pulchro et bono*.
[65] *Summa theologica*.
[66] *Ibid.*, I, întreb. 39, răsp. 8.
[67] Sfînta Hildegard; citat în Charles Singer, *Studies in the History and Method of Science*, Oxford, 1917, p. 55.

sofică foarte complexă. Ideea de Dumnezeu ca lumină coboară pînă la semiticul *Bel,* egipteanul *Ra* și iranianul *Ahura Mazda,* care erau în parte soarele și stelele și în parte funcțiile binefăcătoare ale luminii, dăruirea vieții și cunoștința, „generozitatea universală a soarelui". La Platon, soarele e comparat cu suprema idee a binelui. Așa cum soarele e tatăl zămislirii și vizibilității în lumea devenirii, tot așa ideea de bine e izvorul ființei și adevărului în tărîmul inteligibil. Sf. Augustin a suferit atît înrîurirea tendinței iraniene care identifica lumina în mod nemijlocit cu sursa existenței și binelui, cît și cea a tendinței platonice, mai cu seamă așa cum i-a parvenit prin intermediul lui Plotin, și în care se face o dinstincție netă între lumina spirituală și lumina fizică. În locul teoriei plotiniene a cercurilor concentrice ale existenței cu un izvor de lumină în centru și întuneric dincolo de limita exterioară, Sf. Augustin a conceput crearea lumii ca avînd loc prin puterea Trinității, dar în ambele cazuri izvorul revarsă lumină.

În *Ierarhia cerească* de Pseudo-Dionisie se găsește un pasaj notabil în care autorul se întreabă de ce oare alcătuitorii Sfintelor Scripturi au preferat descrierea focului oricărei alte comparații pentru lucrurile sfinte. El citează roțile de foc și vietățile de foc din *Iezechiel,* ca și rîurile și tronurile de foc. Cercetează apoi „focul sensibil" pentru a afla de ce este imaginea favorită a divinității. Focul, spune el, este în orice și poate trece prin orice fără a-și pierde propriul caracter. Prin afirmația că focul e în toate lucrurile se înțelege pesemne că orice are capacitatea de a fi iluminat și ars. Dar această capacitate inflamabilă e în mod normal ascunsă. Astfel, Dumnezeu e pretutindeni, dar este invizibil. Urmează apoi o celebrare lirică a energiei și măreției focului, a cărei concluzie pare a fi că, asemeni lui Dumnezeu, focul poate cuceri toate celelalte lucruri, dar el însuși e mai presus de orice influență sau necesitate[68]. Primele două persoane ale Trinității erau adeseori concepute de către scriitorii bisericești mai ortodocși ca două străluciri și ca rude opuse, dar contemporane, sau ca două lumini în una, la fel de inseparabile ca soarele de radiația lui. Dacă, printr-un act imposibil, Fiul ar putea fi separat de Tată, strălucirea Trinității ar putea fi identifiactă cu a doua persoană. Deoarece a doua persoană reprezintă divinitatea manifestată, revărsîndu-se, hotărînd și atribuind loc și rang. Cristos este pre-fulgerarea necesară a dumnezeirii, verbul gramaticii celeste; iar în această purcedere din sine a Unității i se vădesc atît iradierea cît și acțiunea formativă. „Eu sînt forța supremă și arzătoare care emană toate scînteile vieții. Moartea nu sălășluiește în mine și totuși o împart, fiind încins de înțelepciune ca și de aripi. Sînt esența vie și arzătoare a substanței divine care strălucește în frumusețea cîmpurilor.

---

[68] XV, II; Migne: Series Graeca, tomul 3, col. 328—329.

Scapăr în apă, ard în soare şi-n lună şi-n stele"[69], spunea Sfînta Hildegard. Dante a concentrat într-o nemuritoare imagine conceptul Trinităţii ca întreită lumină în punctul suprem al Paradisului. Raza sfîntă i-a apărut sub forma a trei cercuri

de trei culori şi-aceeaşi continenţă,
ca-n dublul curcubeu părea să fie
reflexu-n două; foc al treilea, care
egal suflînd dintr-ambe ia tărie[70].

Tri-unul creator al lumii, conceput ca lumină, nu se mulţumeşte doar să-şi orbească şi să-şi îmbete creaturile, deşi o face. Sf. Augustin mărturiseşte că simţul său slab şi zvîcnitor a fost copleşit de învăpăierea lui Dumnezeu. Dar Dumnezeu ca lumină determină locul şi rangul metafizic al claselor de fiinţe şi revelează adevărul. Strălucirea nu este un eflux pur senzorial, ci o energie formativă şi informativă. *Forma est lumen purum*[71]. Lumina şi forma sînt identificate din pricină că lumina e cea mai fină şi cea mai înaltă dintre substanţe, cel mai excelent dintre elemente, aşa cum forma este ţinta la care aspiră orice lucru dat. Aşa cum în sistemul formelor una se ridică deasupra celeilalte, fiecare gen inferior străduindu-se să-şi ia tiparul şi natura de la cel imediat superior, pînă ce Dumnezeu încununează totul, formă a formelor, aşa şi pămîntul, apa, aerul, focul constituie o ierarhie care se edifică ascendent către esenţa spirituală pură din Empireu. În oricare dintre elemente — de exemplu în apă — straturile superioare mai strălucitoare le întrec pe celelalte din punctul de vedere al valorii, deoarece, cu cît un lucru e mai arzător, mai radiant şi mai luminos, cu atît e mai nobil. Îngerii din schema creştină sînt succesorii stelelor din credinţele anterioare; şi unii şi altele sînt focuri cereşti şi inteligenţe pure, sînt deopotrivă vehiculele iradierii divine, numai că inferiori în glorie faţă de lumina inteligibilă a verbului divin însuşi.

O a treia funcţie estetică, şi ea confundîndu-se cu o funcţie a *formei* estetice, e reprezentată de strălucirea medievală. Am văzut mai întîi că lumina farmecă simţurile; apoi că, asemenea energiei radiante a Creatorului, ea formează, ordonează şi modelează universul fiinţelor. Dar mai mult decît atîta, lumina înlesneşte cunoaşterea chiar în mai mare măsură decît o poate face corespondenţa. Adevărul cunoaşterii, spune Augustin, depinde de iluminarea de către soarele sufletului. Claritatea frumosului este „o proprietate a lucrurilor CLARITATEA

[69] Singer, *op. cit.*, p. 33.
[70] *Paradisul*, XXXIII, 117–120. (Trad. G. Coşbuc.)
[71] Întregul motiv al semnificaţiei filosofice a luminii e tratat pe larg în C. Baeumker, *Witelo, Ein Philosoph und Naturforscher des XIIIten Jahrhunderts*, în *Vorträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, Münster, 1908, vol. III, fasc. 2, p. 351.

în virtutea căreia elementele obiective ale frumuseţii lor — ordinea, armonia, proporţia — se manifestă cu limpezime şi nasc în inteligenţă o contemplare lesnicioasă şi plenară"[72]. Plăcerile cunoaşterii decurg nu numai din raporturile dintre părţi în cadrul obiectului, ci şi din luminozitate. Prin claritatea sa, natura unui obiect iese din el ca şi cum ar urma să-l întîmpine pe subiectul cunoscător la jumătate de drum, îmbrăcînd întreaga experienţă într-o perfecţiune suplimentară, care, văzută, impresionează plăcut. Definind frumuseţea, Sf. Toma pare a reliefa caracterul nemijlocit al perceperii ei. Nu e nevoie de vreun răgaz pentru analiză, nici de osteneala dovedirii. Vederea e suficientă. „Claritatea", după cum s-a spus foarte bine, „este pentru frumuseţe ceea ce evidenţa e pentru adevăr"[73]. Lumina frumuseţii poate fi numită radioactivitatea elementului formă, deoarece am văzut mai înainte că forma concordantă din obiectul şi subiectul cunoaşterii e condiţia cunoaşterii estetice. Dar „claritatea", spune Duns Scotus, „este o anumită strălucire" şi adaugă, „peste şi deasupra luminii şi culorii, manifestare autonomă. Astfel vorbim despre lumină clară, sau adevăr clar, sau intelecţie clară, adică lumină, adevăr sau intelecţie manifestă şi pe cît de manifestă, pe atît de perfectă"[74].

Lumina, în calitatea ei de accelerator şi catalizator al cunoaşterii, nu e numai un agent spiritual pur şi simplu. E cel mai subtil dintre elementele materiale, focul. O teorie fizică a cunoaşterii plăcute sprijină teoria metafizică a strălucirii adevărului manifest. Sf. Vasile spusese încă mai demult că motivul pentru care admirăm soarele, aurul sau luceafărul de seară în frumuseţea lor simplă este că aceste lucruri sînt adaptate vederii noastre. Căci ochii noştri sînt informaţi cu o materie luminoasă, un foc, care, în virtutea principiului asemănătorul tinde către asemănător, face plăcută întîlnirea cu focurile din natură. Ochiul fiind cel mai nobil dintre organele de simţ, iar focul fiind cel mai pur şi mai subtil dintre constituenţii materiali ai universului, plăcerea de a privi lucruri strălucitoare e foarte simplu demonstrată. Dar lumina sau focul e totodată şi mediul pe care raporturile raţionale, o dată dincolo de portalurile simţurilor, alunecă cu uşurinţă spre raţiunea interioară. Aşa cum Cristos a fost numit atît Lumina lumii cît şi Logosul ei conducător, tot aşa orice tranzacţie întemeiată pe noţiunea de lumină se întemeiază, la un alt nivel mai profund, şi pe ideea de relaţie raţională.

Însemnătatea şi complexitatea conceptului medieval de lumină pot reieşi dintr-un exemplu. Explicînd natura limbii vulgare din care doreşte să facă limba literară a Italiei, Dante numeşte patru atribute ale unei limbi

---

[72] Maurice de Wulf, *Philosophy and Civilization in the Middle Ages*, Princeton, 1922, p. 28.

[73] *Ibid.*, p. 29.

[74] Liber IV, *Sententiae*.

vulgare ideale[75]. Primul atribut numit de el este „ilustră". Şi o dată stabilită prima condiţie, trece la explicarea semnificaţiei epitetului „ilustru". Dante spune că a fi ilustru înseamnă a străluci, atît luminînd cît şi luminat. Spune apoi că oamenii sînt iluştri atunci cînd, puşi în locuri înalte, îi luminează pe ceilalţi cu dreptatea şi claritatea lor. Sau devenind iluştri printr-o înaltă învăţătură, ei strălucesc împărtăşind şi altora o învăţătură înaltă similară. Dante îşi aplică apoi ideile la limba vulgară şi arată cum aceasta, luminîndu-se pe sine printr-un proces de purificare şi prin propria-i desăvîrşire, revarsă cinstire şi slavă asupra celor ce o folosesc. „Dulceaţa gloriei sale", spune el, îl face să dea uitării chiar şi amărăciunea surghiunului său însuşi. Splendoarea unei limbi presupune deci pentru Dante desăvîrşirea şi forma înaltă; apoi proiectarea acestor virtuţi asupra celorlalţi sub formă de dulceaţă, cinstire şi glorie.

Forma şi lumina, contopindu-se în ideea de formă activ modelatoare, sînt cele două semne principale ale frumosului pentru gînditorii medievali. Oriunde se întîlnesc aceste semne, frumuseţea îşi face apariţia. Dar intensitatea prezenţei lor cunoaşte mari variaţii, şi cu toate că o limbă ilustră sau o faţadă echilibrată sînt, estetic vorbind, plăcute, frumuseţea apare în întreaga-i puritate cît mai aproape de sursa ei. „Cerul e frumos. Dar creaţia invizibilă e încă şi mai frumoasă." Deasupra frumuseţii clădirilor şi-a limbajului, a valurilor şi-a culmilor, e frumuseţea incorporală, accesibilă numai părţii intelectuale din om. Dumnezeu e „frumuseţea unică şi nefalsificată"[76]. Cine doreşte să se apropie de frumuseţe în manifestarea ei cea mai clară, părăseşte farmecele naturii şi artei în favoarea înţelepciunii eterne. Dar cum se poate trece de la frumuseţea rarefiată şi imperfectă la frumuseţea neîndoielnică şi perfectă? Prin urcarea scării gradelor de frumuseţe, care te înalţă de la simplele impresii senzoriale pînă la raţiuni şi la fericirea divină. Augustin numeşte în diferite moduri treptele scării, dar semnificaţia diferitelor stadii este perfect evidentă. Acestea sînt denumite: însufleţirea corporală, simţul, arta, virtutea, liniştea, intrarea, observaţia. Sau altfel: ţinînd de trup, prin trup, pe lîngă trup, către suflet, în suflet, către Dumnezeu, cu Dumnezeu. Exprimate încă diferit, ele devin: ceea ce e frumos din altă parte, prin alt lucru, pe lîngă alt lucru, lîngă frumos, în frumos, către frumuseţe, cu frumuseţea[77]. În toate cazurile, treapta cea mai de jos semnifică frumuseţea unui stimul fizic exterior aproape neformat; progresia îl duce pe spectator spre frumuseţi mai unificate, morale, iar şi mai în interiorul său, către împlinirea în care frumuseţe înseamnă unirea cu unitatea lui Dumnezeu şi asimilarea cu forma lui.

SCARA SULUI.

[75] *De vulgari eloquentia*, I, XVII. (Trad. rom. Petru Creţia, în Dante, *Opere minore*, Univers, 1971

[76] *Nicene . . . Fathers*, ser. I, vol. I, p. 542; Sf. Augustin, *Solilocvii*, I, 14.

[77] *De quantitate animae*, 70—79; vezi Svoboda, *op. cit.*, p. 63.

ICA ŞI RE-

Astfel, linia despărţitoare dintre estetică şi religie pare a se fi şters şi opinia criticilor care afirmă că în Evul Mediu nu există estetică pare din nou justificată. Dar opinia lor ar putea fi adevărată numai dacă relaţia dintre treapta inferioară a scării şi vîrful ei ar fi una de excludere. Nu numai că nu e adevărat că obligaţia de a urca spre viziunea lui Dumnezeu — cel puţin într-o parte a gîndirii medievale — exclude savurarea începuturilor senzuale, dar se şi clădeşte o teorie care agregă extremele frumuseţii inferioare şi superioare. Teologia creştină şi-a alăturat forţele tendinţei populare către simbolism deja existentă, raţionalizînd şi justificînd astfel o deprindere artistică ce constituia una din cele mai frapante şi mai caracteristice trăsături ale poeziei şi arhitecturii Evului Mediu. Teologia şi-a adaptat astfel austeritatea la „ceea ce ţine de trup, prin trup şi pe lîngă trup", ca pentru a dovedi existenţa unei relaţii de atracţie pozitivă în locul uneia de respingere negativă între „în trup" şi „în suflet, către Dumnezeu, cu Dumnezeu". Problema este de a înţelege diversele elemente care fac posibilă această atenuare a ascetismului în vederea utilizării pozitive a mediilor sensibile.

MĂNAREA ŞI RENŢA DIN- CREATOR ŞI AT.

Primul element este doctrina creştină a creaţiei divine. Tot ce e făcut de Dumnezeu e făcut după asemănarea lui. Oricît de puţin am mai putea susţine azi o analogie necesară între efect şi cauză, putem înţelege noţiunea medievală a similitudinii dintre creatură şi Creator plecînd de la anumite fapte evidente. Un animal sau o plantă dau naştere unui animal sau unei plante de aceeaşi specie, focul produce foc şi mişcarea, mişcare[78]. Pentru mintea medievală, lucrurile create erau imagini sau sugestii ale lui Dumnezeu şi, prin urmare, dacă Dumnezeu e frumos, toate operele lui sînt oarecum frumoase. Dar doctrina creştină a creaţiei oscilează în mod delicat între absorbţia panteistă a lucrurilor întru divinitate, prin recunoaşterea unei similitudini divine pretutindeni, şi teoria distanţării sublime a lui Dumnezeu şi a diferenţierii lui de tot ce e finit. Lucrurile sînt asemenea lui şi sînt, aşadar, cu necesitate frumoase, dar ele nu au capacitatea de a fi, într-un grad strict limitat, decît reflexe ale lui. Am văzut astfel că, deşi lucrurile ar vrea să fie „unuri" după exemplul unităţii absolute a lui Dumnezeu, ele nu izbutesc să fie decît armonii, deoarece sînt alcătuite din părţi şi sînt excluse din acea indivizibilitate fără fisură care îl poate caracteriza pe Dumnezeu. În chip similar, lucrurile nu pot fi adevărate oglinzi ale lui Dumnezeu, ci sînt uneori în măsură să fie doar „umbre" şterse ale sale, deoarece ele sînt mult prea împovărate de grosolănia materiei pentru a fi reflectoare limpezi şi distincte. Adesea o anumită formă nu se armonizează cu intenţia unei arte din cauză că materialul e inaderent la orice adaptare[79]. Astfel că frumuseţea creată e adesea pomenită ca

[78] E. Gilson, *The Spirit of Medieval Philosophy*, Londra, 1936, p. 95.
[79] Dante, *Paradisul*, I, 127–129.

frumuseţe a imaginii, ca umbră sau aluzie. Aceşti termeni tind să definească acea regiune mediană ocupată de formele fenomenale la jumătate de drum între similitudinea completă şi opoziţia completă.

CREATU CHILIE VĂRULU

Al doilea element în recuperarea frumuseţii sensibile sub protecţia teologiei creştine e modificarea ideii de asemănare simplă dintre creatură şi creator, în aceea de acoperămînt exterior şi adevăr interior. În loc de a fi oglinzi ale divinităţii, lucrurile pot fi perdele, paravane sau mantii ale ei. Un înveliş exterior are sorţi să fie mai apropiat de lucrul propriu-zis, ca fază externă a lui, decît o copie separată. Această interpretare a relaţiei dintre frumuseţea lui Dumnezeu şi frumuseţea sensibilă absoarbe — şi e colorată de ele — anumite practici intelectuale deja existente, care utilizau aceeaşi noţiune de raport interior-exterior. De pildă, tipologia primilor părinţi alexandrini răscumpăra în beneficiul creştinismului cuvintele profeţilor şi înţelepţilor din *Vechiul Testament* printr-o laborioasă extragere a paralelelor dintre literatura celor două legi. Doctrina iudaică era considerată ca anticiparea exterioară inadecvată a împlinirii creştine interioare. Dar cuvintele lui Moise şi ale profeţilor, deşi, ca să zicem aşa, doar coji ale cuvintelor lui Cristos, erau totuşi coji sfinte şi nu prea depărtate de adevărul împărăţiei iubirii. Alegorizarea mitului clasic — adoptarea unor forme clasice pentru idei creştine — era o uzanţă ce depindea de aceeaşi interpretare a relaţiei dintre creştinism şi ceea ce este exterior creştinismului. Mantia clasică înveşmînta un trup nou: de pildă, un înger era desenat sub forma Victoriei clasice; Amor şi Psyche folosiţi ca tipuri ale iubirii lui Dumnezeu şi sufletului omenesc; Orfeu, ca şi Moise, luaţi ca tipul sau simbolul inadecvat al lui Cristos.

SIMBOLU

Termenul de „simbol" ca atare a intrat în slujba teoriei creştine şi artistice plecînd de la o mai veche utilizare literală ce desemna o marcă sau un semn distinctiv. Crezul apostolilor era eticheta exterioară a unei credinţe lăuntrice şi a fost numit simbolul creştinilor. Simbolul, aşadar, a devenit semnul vizibil şi emblema tendinţei lăuntrice invizibile a sufletului. Ideea de văl sau de acoperămînt şi-a găsit deci o exprimare lesnicioasă în termenul de „simbol", iar simbolul senzorio-evocator a ajuns să aibă o semnificaţie nu mai depărtată de miezul înţelepciunii divine decît exteriorul de interior sau vălul de ceea ce se află în spatele vălului.

SEMNIFIC MULTIPLE

Al treilea element în asimilarea aparenţei sensibile cu adevărul lăuntric este subtila subîmpărţire a aparenţei sensibile în semnificaţii multiple, fiecare dintre ele fiind „adevărată" prin raportare la un document dat. Clement din Alexandria deosebise încă din veacul al II-lea cele patru semnificaţii posibile ale unei scrieri: sensul literal, moral, anagogic şi mistic. Ele sînt exact cele patru sensuri pe care Dante, în veacul al XIII-lea, le invocă pentru interpretarea *Divinei Comedii*. „Pentru limpedea înţelegere a celor care sînt de spus,

trebuie ştiut că înţelesul acestei opere nu este simplu ci, dimpotrivă, poate fi numit *polysemos,* adică cu mai multe înţelesuri. Într-adevăr, cel dintîi înţeles este cel care se dobîndeşte prin literă. Şi primul se numeşte literal, iar al doilea alegoric sau moral sau anagogic. Acest fel de tratare se poate vedea, ca să fie mai limpede, în aceste versete: «Cînd Israel a plecat din Egipt şi casa lui Iacob de la un neam păgîn, Iudeea a ajuns să fie locul lui sfînt, iar Israel, stăpînirea lui». Într-adevăr, dacă avem în vedere doar litera, ni se arată ieşirea fiilor lui Israel din Egipt, în vremea lui Moise; dacă alegoria, ni se arată mîntuirea noastră săvîrşită prin mijlocirea lui Cristos; dacă înţelesul moral, ni se arată trecerea sufletului de la jalea şi suferinţa păcatului la starea de har; dacă pe cel anagogic, ni se arată ieşirea sufletului sfînt din robia stricăciunii de aici către libertatea slavei veşnice."[80] Dar nu era necesar să fie patru înţelesuri. Sensul rostirilor divine e multiplu şi infinit, spune Eriugena, întocmai după cum în una şi aceeaşi pană de păun ne e dat să vedem o minunată şi frumoasă varietate de culori. Nu numai că înţelesurile pot fi numeroase, dar şi un aspect exterior aparent simplu e adesea cel mai bogat în semnificaţii ascunse. În prologul la interpretarea *Imnului Mariei,* Hugues de Saint-Victor spune că cel mai greu obstacol în interpretarea Scripturii e faptul că pasajele aparent cele mai simple sînt în realitate cele mai grele de înţeles. Cînd litera pare a nu prezenta nici o dificultate, ca în cazul imnului Mariei, putem fi siguri că acolo zace în umbră o idee care întrece cu mult puterea minţilor pămîntene[81].

Astfel, orice solicita simţurile omului medieval, fie în cartea vie a naturii, fie în cartea scrisă a *Bibliei* sau în picturi şi formele sculptate de pe zidurile bisericilor,

totul alegorie-i
a lui Isus Cristos fiul Mariei,
. . . totul divinitate-i.

Cu toate că interpretările variau şi cu toate că profanul inteligent începuse să zeflemisească limbajul semnelor, în ansamblu, fenomenele obişnuite ce se înfăţişau simţului şi sensibilităţii au devenit nume scrise pe apă, copii de vis, năluci rătăcitoare. Imaginaţia care păstrează în chilia din fund a creierului rezerva de impresii sensibile e analogă cu apa, spunea Isaac de Stela (mort în 1169)[82]. Lucrurile văzute, auzite şi întîlnite în plimbările zilnice îşi împrumutau tot ce ţinea de caracterul lor esenţial dintr-un izvor nevăzut şi neauzit şi erau, contrar părerii vulgare, mai firave şi mai trecătoare decît modelul

80 *Scrisoarea către Can Grande.* (Trad. P. Creţia, *ed. cit.,* pp. 745–746).
81 Migne, Series latina, tomul 175, p. 414.
82 Bundy, *op. cit.,* p. 207.

lor inefabil. Omul medieval înfăptuia deci acest miracol de convertire. El topea lumea sensibilă în cea spectrală și dospea idealul în corporalitate.

Sf. Francisc și-a întors privirea inspirată asupra naturii și animalelor și a găsit scrisă acolo legea cucerniciei. În rîulețe curgea Treimea, iar în leu, bou și vultur răsuflau evangheliile. În decorația bisericilor se foloseau flori și pomi în rod pentru a reprezenta roadele bunelor acțiuni. Șerpii simbolizau ieșirea Domnului din mormînt; porumbelul simboliza sfîntul Duh; fluturii, cocorii, păunii, salamandrele, lebedele, nuca, trandafirul, panseaua, margareta, gălbenelele, toate își aveau înțelesul lor sacru și mistic. Calitatea de iluzie și transparență atribuită astfel lumii create de către accentul specific al simbolismului medieval pare a o fi făcut deosebit de fertilă pentru imaginație. Gîndirea medievală și-a asimilat o mai veche înclinație orientală către monștri — monștri cu patru capete, vulturi bicefali, femei-păsări și femei-pești, centauri, grifoni, inorogi — pe care lumea reală cu sărăcia ei nu-i poate zămisli. La fel și cele douăsprezece pietre de temelie ale Apocalipsei și-au adăugat strălucirea la cele obișnuite de pe pămînt sau din ocean.

FRUMOS IMAGIN TERMEI TRE UN MULTIP

Deci frumusețea care, strict vorbind, îi aparține numai lui Dumnezeu ca un nume divin, a fost coborîtă din cer pe pămînt cu ajutorul unui lanț cosmic de simboluri. Despre imaginație se vorbea uneori ca despre o mică barcă ce face legătura între sfera cerească și cea terestră[83]. Cu toate că esența frumuseții rămînea spirituală, ea își străpungea carapacea sensibilă exterioară și o sanctifica oarecum. Lumea culorii, sunetului și formei și-a cîștigat reintrarea în grațiile esteticii teologice prin ajutorul pe care era în măsură să-l dea în reliefarea, reflectarea și însuflețirea învățăturii religioase. Sau mai bine zis: numelui divin i s-a îngăduit să țină cumpăna între spiritul pur și materia grosolană în sugestia simbolică. Aceasta, deoarece clericii care meditau asupra acestor chestiuni erau totdeauna atrași în două direcții. Pe de o parte, conștiința vocației lor le spunea că în „forma exterioară a tuturor lucrurilor" e ceva din revărsarea „fîntînii celei mai adevărate frumuseți" și că în „alternarea zilei și nopții, ...perindarea anilor, ...căderea și reîntoarcerea frunzelor în copaci, puterea nețărmurită a semințelor, frumusețea luminii, felurimea culorilor, sunetelor, gusturilor și mirosurilor" este o mărturie a dumnezeirii[84]. Iar pe de altă parte, ei erau conștienți că în conformitate cu teoria religiei lor „ochii dinafară văd marmură și aur; ochiul lăuntric vede înțelepciune și dreptate"[85]. Toată slava fiicei împăratului este „înăuntru". Sf. Augustin a recunoscut astfel, și fără îndoială s-a simțit el însuși ispitit, că acela care se îndreaptă spre adevăr pe calea simbolului poate zăbovi alături de drum atras de simbolul

[83] De ex., Synesius. Vezi Bundy, *op. cit.*, p. 149.
[84] Sf. Augustin, *Despre folosul credinței*, în *Nicene . . . Fathers*, ser. I, vol. III, pp. 363, 364.
[85] *Psalmi*, 45, 13. [44, 15.]

însuşi. „Vai de cei ce te iubesc nu pe tine, ci semnele tale, şi rătăcesc printre urme.“[86] Poţi fi ademenit de farmecul creaturii în loc să „năzui la acel altceva“ simbolizat de ea. Pentru că frumuseţea lucrurilor poate fi raportată la semnificaţia lor ultimă prin oricare din aceste două metode: ca pictură sau ca imagine[87]. Dacă cineva admiră lumea ca pe o imagine a lui Dumnezeu, atunci are un ochi bine întocmit; dar dacă zăboveşte asupra picturii înseşi, atunci are un ochi împăienjenit şi e asemeni liliacului sau bufniţei care vede mai bine în umbră şi trăieşte în bezna. Modelul nostru se cade să fie atitudinea faţă de muzică a dulcelui cîntăreţ al lui Israel. David era un om priceput în cîntece care iubea din inimă armonia muzicală, „nu cu o desfătare vulgară, ci cu o fire credincioasă şi prin ea îi slujea Dumnezeului său, care e adevăratul Dumnezeu, prin înfăţişarea mistică a unui lucru măreţ. Căci concordia raţională şi bine orînduită a diverselor sunete într-o varietate armonioasă sugerează unitatea neslăbită a Cetăţii bine orînduite“[88]. Nu simbolurile, ci dragostea de simboluri ne maculează. Întîrzierea asupra simbolurilor şi cochetarea cu ele constituie o ameninţare pentru religie, nicidecum existenţa şi utilizarea lor corectă.

…AREA RA-
…ALA A FRU-
…ULUI DE CĂ-
AUGUSTIN.

Dar oricît de ferm ar fi stăruit învăţătorii bisericii asupra direcţiei în care trebuie să ţintească simbolurile, era inevitabil ca o dată cu reinstalarea aspectelor sensibile în împărăţia Domnului, să se furişeze îndărăt şi aprecierea lor autonomă. Urme ale acestei reveniri lente la un estetism pur pot fi detectate încă de la primele începuturi ale Evului Mediu. Sf. Augustin era temperamental sensibil la lumină, „regina culorilor“, şi la suavitatea cîntului. I-a fost greu să-şi înfrîneze atenţia pentru frumuseţea zilelor antice din pricina amăgirii culorii şi muzicii. Observă cu acuitate variaţiile de culoare de pe suprafaţa apei privite de pe înălţimile de la Casciago şi, amintindu-şi cît de pătrunse de melodie i-au fost simţirile cînd, la vremea convertirii, fusese mişcat de melodie şi ritm, se arată tolerant faţă de formele exterioare ale muzicii[89]. Nu e de loc surprinzător, aşadar, să-l vedem pe Sf. Augustin luptîndu-se cu problema farmecului senzual însuşi şi încercînd să-i dea o justificare raţională. „Cum se face oare că dacă cineva spune că sînt oameni sfinţi şi drepţi a căror viaţă şi vorbă sînt folosite de Biserica lui Cristos ca mijloc de mîntuire menit celor ce îi vin la sîn din mijlocul a tot felul de superstiţii şi din care ea face mădulare ale însuşi trupului ei prin urmarea pildei acelora... cum se face oare, zic, că dacă cineva spune aceasta, el nu-şi va mulţumi ascultătorul la fel ca atunci cînd va scoate acelaşi înţeles din pasajul acela din *Cîntarea Cîntărilor* unde se spune despre Biserică, ce se află proslăvită sub chipul unei femei

---

[86] Sf. Augustin, *De libero arbitrio*, XVI, 43.
[87] Sf. Bonaventura, *Comentariu la cele patru cărţi de sentinţe ale lui Petrus Lombardus*, comentariul la cart. I. Dist. III, part. I, întreb. 11, concluzie.
[88] *Nicene . . . Fathers*, vol. II, p. 352; *Cetatea lui Dumnezeu*, XVII, 14.
[89] *Confesiuni*, X, XXXIII, ed. Loeb, vol. II, p. 167.

frumoase: «Dinții tăi par o turmă de oi tunse, ce din scăldătoare ies; ele au toate doi gemeni și-ntre ele nici o stearpă nu-i»? Oare ascultătorul învață de aici ceva mai mult decît atunci cînd aude aceeași cugetare rostită în cea mai simplă limbă, fără ajutorul acestei figuri? Și totuși nu știu de ce simt o mai mare plăcere în contemplarea oamenilor sfinți cînd îi văd în chip de dinți ai bisericii, rupîndu-i pe oameni de greșelile lor și aducîndu-i la trupul bisericii, cu întreaga lor asprime înmuiată, de parcă ar fi fost rupți și mestecați de dinți. Și tot cu cea mai mare plăcere îi recunosc sub figura oilor care au fost tunse, lepădînd povara lumii acesteia ca pe lînurile lor și ieșind din scăldătoare, adică din botez, și avînd toate cîte doi gemeni, adică îngemănatele porunci ale iubirii, și nici una dintre ele nefiind stearpă de rodul sfînt. De ce însă îi privesc cu mai multă plăcere sub această înfățișare decît dacă n-ar fi fost scoasă din cărțile sfinte nici o asemenea figură, deși faptul în sine ar rămîne același, e o altă întrebare și încă una la care e foarte greu de dat un răspuns. Nimeni însă nu are nici cea mai mică îndoială în privința faptelor și anume atît că e mai plăcut în anumite împrejurări să ai parte de o cunoaștere împărtășită prin figuri, cît și că ceea ce e însoțit de greutăți la vremea căutării îți face mai mare plăcere la vremea găsirii."[90] Aici, ca și în atît de multe alte locuri, Augustin imaginează o scuză ingenioasă pentru agrementul de natură exterioară. Enigmele Scripturii, spune el, izgonesc plictiseala, iar prin obstacolul pe care-l ridică în calea înțelegerii noastre, ne impun respect[91]. Această idee avea să se infiltreze de-a lungul veacurilor pînă ce, la abatele Du Bos, în secolul al XVIII-lea, a fost menită să devină baza unui sistem remarcabil. În alt pasaj, ocupîndu-se de aceeași problemă, Augustin oferă aceeași explicație numai că într-un mod mai subtil. De ce oare, întreabă el, sîntem mai mișcați de alegorii și imagini decît de cuvintele simple? El dă o explicație care ne amintește teoria lui Platon despre originea artei: și anume că animalelor le place mișcarea[92]. Trebuie să ne mișcăm mental de la ghicitoare la răspuns, de la tabloul înfățișat imaginației la adevărul spiritual, iar excursia mentală ca atare ne face plăcere. Așa cum o torță arde mai strălucitor cînd e în mișcare, la fel și emoțiile noastre se învăpăiază bucuros cînd gîndul este activ.

SIMBOLURILE PARTATE.

Ceea ce e numai sugerat de Augustin e însă dezvoltat într-o teorie plină de ingeniozitate de către Pseudo-Dionisie. Acesta își pune problema valorii simbolurilor depărtate, cum ar fi utilizarea imaginii unui vierme pentru a exprima natura lui Cristos. Aceasta ni se pare a fi foarte aproape de o reprezentare absurdă și dăunătoare a celor sfinte, spune el. Dar o asemenea con-

---

[90] *Nicene . . . Fathers*, ser. I, vol. II, p. 537; *Despre doctrina creștină*, II, VI, 7.
[91] *Ad consentium contra mendacium;* Svoboda, p. 166.
[92] *Nicene . . . Fathers*, ser. I, vol. I, *Scris. 55*, XI, 21.

damnare a folosirii de simboluri disimilare și incongruente pentru lucrurile sfinte, cum ar fi leul, pantera, leopardul și ursul în goană, este de-a dreptul nesocotită. Dacă stăm și cugetăm, vom vedea că șocul disparității unor asemenea simboluri ne va stimula spiritul să lămurească misterul înțelesului lor în mai mare măsură decît ar face-o simbolurile mai înrudite și, aparent, adecvate, cum ar fi cuvînt, esență, lumină. Toate simbolurile sînt imperfecte în transmiterea adevărului. Prin urmare, e mai potrivit să dai simbolurilor o utilizare care să facă palpabilă discrepanța, decît să glosezi pe marginea funcției unui simbol cu ajutorul unor comparații cît mai adecvate cu putință[93].

Sf. Augustin a găsit căi ingenioase de apărare atît a similitudinii muzicale, cît și a artificiilor retorice. Corpul muzicii, cu toate că nu este rațional și articulat ca vorbirea inteligentă, spune Augustin, își are însă suavitatea legăturilor sale. *Arta* muzicii e atemporală, dar *fenomenul* muzicii se desfășoară în timp și depinde de comprehesiunea noastră într-o clipă din trecut, prezent și viitor. Ea este astfel copilul lui Iupiter și al Memoriei[94], așa cum ne învață mitul grec. Ca odraslă a lui Iupiter, muzica nu are nevoie să i se ia apărarea în fața religiei deoarece în această calitate ea e ritmică, măsurabilă și unitară. Dar „tot de lucruri ține și dispariția și trecerea unei anumite frumuseți temporale în felul ei, așa încît nici lucrurile care mor, nici cele care încetează a mai fi ceea ce erau nu degradează și nu tulbură forma, aparența și ordinea creației universale; așa cum o cuvîntare bine alcătuită e cu siguranță frumoasă, deși în ea silabele și sunetele trec unele după altele, ca și cum s-ar naște și ar muri"[95]. Efemeritatea muzicii, revine el, nu e urîtă. Versul e frumos în felul său chiar dacă nu putem pronunța două silabe deodată, și farmecul lui e pricinuit de trecerea unei silabe către cealaltă.

Am observat mai sus că în tinerețe, Sf. Augustin a apărat ficțiunea și interpretarea teatrală, atrăgînd atenția asupra scopului estetic implicit. Adevărul, spusese el în scrierile sale timpurii, e asemenea lui Proteus — multiform[96]. Filosofia nu trebuie să disprețuiască poezia, deoarece poemele pot exprima adevărul sub o figură[97]. Există însă alți scriitori și alte concepții care marchează tensiunea dintre mascarea divinității și complacerea în aparențe. Cuvîntul „simbol" semnifica, după cum am arătat, înveliș, paravan sau văl. Vălul manifestă tendința de a deveni o categorie estetică independentă în loc să se conformeze cu strictețe sarcinii sale de a forma exteriorul înțelepciunii creștine. Nu exista o adeziune unanimă la teoria ascunderii sub văl; vălul putea fi pur

---

[93] *Despre ierarhia cerească*, II: „Că lucrurile divine și cerești sînt adecvat revelate chiar și prin simboluri nepotrivite". Migne: Series graeca, tom. 3.
[94] *De ordine*, II, 41; Svoboda, p. 27.
[95] *Împotriva maniheenilor; Nicene . . . Fathers*, ser. I, vol. I, p. 353.
[96] *Contra academicos*, III, I, 13; Svoboda, p. 20.
[97] *Ibid.*, III, I, 7; Svoboda, *loc. cit.*

și simplu intrarea sau calea de acces exterioară; putea fi de asemenea o ademenire către ceea ce era înăuntru. Constatăm o ezitare între aceste idei. Vălul a devenit pînă la urmă, în gîndirea Renașterii, însușirea estetică a *delicateții*, iar în atitudinea misticilor față de simbolul vălului se văd unele semne premergătoare ale acestei schimbări. Hugues de Saint-Victor spune că semnul exterior și vizibil care se interpune ca un văl între înțelegerea misticului și idee, îi stîrnește activitatea și prin prezența sa îi trezește sufletul adormit. Scuturat de toropeala în care se cufundase, sufletul își aținteşte privirea asupra acestui văl transparent luminat de adevăr și încearcă să-l contemple mai pe îndelete în frumusețea și strălucirea lui[98].

Astfel, oricît s-a străduit gîndirea creștină din Evul Mediu să stigmatizeze înfățișarea frumoasă, ca ținînd de lume, de carne și de diavol, reacția omenească irepresibilă a împiedicat completa ei suprimare. Biserica dorea să impresioneze masele populare, iar instrumentul potrivit acestui scop consta în retorică, în muzica și broderia vorbirii ornate. Dar n-a folosit artificiul retoric și dulceața muzicii numai ca să atragă mulțimea de rînd către priveliștea adevărului divin; glasul bisericii s-a făcut auzit prin intermediul unor clerici ce resimțeau ei înșiși seducția simțului. Pentru propria lor realizare emoțională, ca și în interesul succesului lor practic, ei au conceput apelul simțurilor într-un mod care să-l scuze și să-l justifice față de religie. Astfel, chemarea simțului ajutată de pornirea omenească obișnuită a episcopilor și a misticilor, a scăpat din cînd în cînd de sub control. Oamenii au început atunci să fie interesați de imaginea și de simbolul în sine și de natura lor propriu-zisă.

IN EVUL NU EXISTĂ TE FRUMOA

Ceea ce e adevărat pentru domeniul aparenței sensibile e adevărat și pentru arte. Pentru Evul Mediu, estetica nu constă într-o teorie a artelor după cum nici într-o teorie a jocului sau a asemănării. Poezia și pictura în înțelesul pe care li-l dăm noi se bucurau de prea puțină prețuire; confecționarea armurii și zidirea catedralelor și castelelor aveau o mai mare însemnătate. Cuvîntul „artă", luat izolat, nu avea nimic de-a face cu estetica în Evul Mediu. Conceptul general de artă pentru această perioadă era cel citat de Cleanthes după Quintilian: „Arta este eficiență metodică". Sau mai literal: „Arta este capacitatea care lucrează printr-un anumit mod, adică prin ordine"[99]. Cele șapte arte liberale stabilite de canonul lui Martianus Capella erau gramatica, retorica, dialectica, muzica, aritmetica, geometria și astronomia. Nu întîlnim nici o aluzie la poezie sau pictură și în fapt poezia era uneori tratată ca o anexă a logicii sau a retoricii. Meistersingerii olandezi se intitulau retoricieni, din cauză că poezia era doar o „retorică secundă", și, de vreme ce Aristotel

[98] Hugonin, *Essai sur la fondation de l'Ecole de Saint-Victor de Paris*, în Migne, Series Latina, tom. 175, p. 70.
[99] Borinski, *op. cit.*, p. 30.

spusese că oamenii n-ar putea gîndi logic fără un cadru imagistic, poezia era uneori considerată drept un stadiu propedeutic către logică[100]. Pictorii erau adesea trecuţi în categoria şelarilor, deoarece pe atunci şeile erau pictate şi s-a păstrat un document despre gratificaţia acordată pictorului de curte al lui Eduard al II-lea pentru că dansase pe masă şi-l făcuse pe rege să rîdă cu poftă — indicaţie suficient de glăsuitoare cu privire la atribuţia sa principală[101].

ARTELE SER- E APROXI- ZĂ FRUMU- EA.

Calităţile estetice nu le erau atribuite artelor, aşadar, cu ajutorul vreunui atribut distinctiv ca „frumoase" în înţelesul nostru modern. Cu toate acestea, dexteritatea ştiinţifică la care se reducea arta pentru mentalitatea medievală a dus la frumos în alt mod. Ori de cîte ori un material, al cizmarului sau al sculptorului, nu contează care, era redus la formă prin intervenţia unui meseriaş bine pregătit şi raţional, el devenea frumos. Sufletele care nu au măsură sau ritm, care nu sugerează unitatea unei ordini numerice ideale nu sînt sunete alese, nu au frumuseţe. Arta retoricii şi a muzicii prelucrează materia primă a vocii şi a instrumentului în figuri şi unităţi ritmice şi în acest mod servesc unor scopuri estetice. Arhitectura, deşi o artă servilă ca şi sculptura şi pictura, împlineşte un scop estetic atunci cînd arcele, uşile şi ferestrele sînt dispuse simetric.

Arte mecanice sau servile sînt acelea care necesită pentru operaţiile lor un fundament material recalcitrant. Cînd la prelucrare s-a omis ceva, şi anume ceva ce se poate vedea sau simţi, atunci forma a eşuat în încercarea ei de a transmuta şi stăpîni materia, iar munca implicată în artă nu e demnă de oamenii liberi. „Iar artele mecanice sînt astfel numite de la cuvîntul *moechor* (a săvîrşi adulter)", scrie Sf. Antonio din Florenţa, „deoarece în ele intelectul omului e ca şi într-un adulter, de vreme ce el e creat în primul rînd pentru înţelegerea lucrurilor spirituale, pe cînd în aceste arte mecanice se îndeletniceşte cu lucruri materiale (*factibilia*). Sînt şapte asemenea arte: ţesutul, construcţia, navigaţia, agricultura, vînătoarea, medicina şi teatrul...".[102] Hugues de Saint-Victor dă aceeaşi etimologie cuvîntul mecanic în legătură cu arta. Adepţii acestor arte, spune el, trebuie să-şi împrumute materialul din natură, în timp ce cultivatorii artelor liberale sînt pe bună dreptate numiţi „liberi" deoarece ei au nevoie de libertatea spiritului pentru cugetarea lor sau pentru că practicanţii fireşti ai acestor arte sînt nobilii[103].

TA CA PRO- CERE.

O vreme, artele mecanice au fost denumite arte poetice, din cauză că presupuneau confecţionarea, facerea unui anumit obiect material, ca o casă, o bancă sau o farfurie, iar mai apoi au fost clasificate separat de artele teoretice şi

---

[100] Borinski, *op. cit.*, p. 33.
[101] G. G. Coulton, *Art and the Reformation*, Oxford, 1925, p. 74.
[102] Coulton, *op. cit.*, pp. 83, 84.
[103] *Loc. cit.*

practice care fuseseră discutate de Aristotel. În această clasificare, pictura a devenit o formă de poezie, din cauză că pictura e un lucru făcut și rămîne accesibil simțurilor după confecționarea lui. Sf. Augustin a grupat artele practice, al căror scop e o acțiune, nu o lucrare, laolaltă cu artele poetice și le-a numit pe ambele mecanice, întrucît nu conduceau la, și nu se exercitau într-un mediu spiritual. Dar frumosul poate ajunge și în zona inferioară „liberalității" artelor, preschimbînd în frumusețe toate produsele și toate acțiunile care manifestă energia puterii formative. Ca și Plotin, Augustin a propovăduit că arta din artist e o parte a tărîmului suprainteligibil, fiind mai nobilă decît produsul său. Și ca Aristotel, el spune că artiștii creează în concordanță cu o formă purtată în sufletele lor. Noul element creștin rezidă în interpretarea „formei" și „artei" ca daruri ale lui Dumnezeu, care le conferă artiștilor un caracter de divinitate în ceea ce fac și văd. Arta creatorului constă într-o anumită stare de spirit, o posedare a unor numere care, dacă se poate spune așa, bat tactul ca un șef de orchestră, în vederea plăsmuirii imaginilor și mișcărilor musculare. Artistul vede înăuntru lumina aprinsă acolo de Dumnezeu și efectele acestei lumini sînt exteriorizate de către el în lemn, piatră, corzi sau piele întinsă. Lumina și numărul datorită cărora lucrează artiștii sînt partea nemuritoare din ei. Intenția artistului, deși el mișcă membrele sau lemnul sau piatra, este imobilă în sine și e în afara fluxului temporal. Dumnezeu e artistul naturii și artistul omenesc îi urmează procedările, luînd seama la tiparul răsădit în el de către înțelepciunea eternă, cu singura deosebire că el e limitat de condițiile mediului său material, pe cînd Dumnezeul omnipotent nu este. Spre deosebire de Dumnezeu-creatorul, artistul produce prin urmare corpuri cu corpuri, în conformitate cu ideea din sufletul său, în timp ce Dumnezeu creează formă cu formă.

FRUMOSU TE ÎNFOR TA, DAR ÎN EA.

Pentru estetica medievală artele nu reprezentau instanțe ale frumosului din care s-ar fi putut deduce o definiție generală a acestuia. Adevărat era contrariul. Proprietățile generale ale frumosului erau date, iar artele fie ca întreguri, fie ca exemple particulare, relevau proprietăți care le dădeau dreptul la epitetul de frumoase. Unele dintre artele poetice, mecanice sau „adultere" — sculptura, arhitectura, pictura etc. — corespund mai îndeaproape conceptului nostru actual de arte „frumoase" și pretind modalitatea noastră de a gîndi legătura cu frumosul, ceea ce însă nu era adevărat pentru Evul Mediu. Artele „liberale", fiind mai spirituale, mai riguros numărate și ordonate, erau mai apropiate de idealul estetic. Dar exista și un al treilea grup de arte aflat într-o și mai mare proximitate de ținta frumosului. Acestea erau artele teologice care se ocupau cu facultățile supranaturale ale omului. Disciplinele care își investeau eficiența metodică în părțile pe care omul le are în comun cu Dumnezeu erau cele mai impregnate cu lumină și formă, fiind cele mai

apropiate de sursă. „Iar sufletul omenesc..., înzestrat cu noblețea ultimei facultăți, adică rațiunea, împărtășește natura divină în chip de inteligență eternă; căci prin această suverană facultate sufletul e într-atîta înnobilat și dezbrăcat de materie, încît lumina dumnezeiască se răspîndește în el ca într-un înger; de aceea omul este numit de filosofi animalul divin."[104] Plăcerea și luxura, ornamentul și utilitatea erau, în acest tip de gîndire, ceea ce făcea ca lucrurile să nu fie frumoase. Sf. Bernardino din Siena pleda cu multă convingere în acest sens: „Meșterii de podoabe păcătuiesc născocind lucruri atît de inutile și de ciudate, drept pentru care Sf. Ioan Gură-de-aur spune că «trebuie să tăiem mult din arta cizmarilor și țesătorilor...» Cît despre cei care practicau o muzică bisericească prea elaborată, Sf. Bernardino citează din dreptul canonic: „un asemenea preot cîntăreț îl scoate din sărite pe Dumnezeu cu purtările lui și desfată poporul cu glasul lui"[105]. Sf. Augustin stabilise o distincție fundamentală între artele utile și necesare și cele inutile.

Astfel, pentru teoria medievală, participarea oricărei arte la valoarea estetică era o chestiune de proporție. Există o artă care constituie un etalon pentru toate celelalte arte diferite, după cum e și o frumusețe supremă care conferă excelență estetică frumuseților particulare. Suprema artă e contemplarea în care sufletul îl vede pe Dumnezeu numai în oglinda lăuntrică a spiritului. În această concepție plotiniană a unității oglinditului și oglindirii, printr-o reculegere a spiritului în jurul funcției sale esențiale, idealul pentru arta cizmarului și a muzicianului e dat ca similar. Producția și multiplicitatea lor trebuie să copieze unitatea simplă a contemplării fericite; eficacitatea lor trebuie să-i imite perfecta dezinteresare și abandonare în generozitatea divină; contaminarea lor de către mediul fizic trebuie să aibă ca rezultat transformarea materiei și întunericului în formă și lumină. Orice artă poate împrumuta ceva din eficiența artei supreme, iar în măsura în care o face, se dovedește a fi o artă care tinde să ofere plăcere, desfătare sau fericire, mulțumire sufletească și bunăstare suficientă sieși. Atunci Muzele ajung să se confunde cu Virtuțile creștine.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Adler, *Art and Prudence.*

Bosanquet, *History of Aesthetic*, cap. VII.

Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, în *University of Illinois, Studies in Language and Literature*, vol. XII, nr. 2–3.

---

[104] Dante, *Convivio*, III, II, 14. (Trad. Oana Busuioceanu, în *Opere minore*, ed. cit., pp. 312–313.)

[105] *Opere*, ed. de la Haye, vol. I, p. 161; vol. III, p. 160, citat în Coulton, *op. cit.*, p. 85.

L. Callahan, *A Theory of Aesthetic According to the Principles of St. Thomas Aquinas*, Washington, 1927.
G. G. Coulton, ant. şi trad., *Life in the Middle Ages*, Cambridge, 1928.
C. A. Dinsmore, *Aids to the Study of Dante*, Boston, 1903.
Etienne Gilson, *The Spirit of Mediaeval Philosophy*, Londra, 1936.
C. H. Grandgent, *Dante*, New York, 1916.
W. P. Ker, *The Dark Ages*, New York, 1904.
Jacques Maritain, *Art and Scholasticism*, New York, 1930.
Saintsbury, *History of Criticism*, vol. I, cartea a III-a, cap. I, II.
Karl Svoboda, *L'Esthétique de Saint Augustin et ses sources*, Brno, 1933.
Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. III.
Maurice de Wulf, *History of Mediaeval Philosophy*, trad. Messenger, Londra, 1925.

VI

RENAȘTEREA
(1300–1600)

DE NOUA OST RENAȘ- A.

Pentru cei robiți de o viziune dramatică a istoriei, în care nu văd decît luminile puternice și umbrele adînci, Renașterea apare ca o glorioasă repunere în drepturile ei omenești a conștiinței estetice, pînă atunci suprimată de ascetismul Evului Mediu. Pentru ei, Petrarca, „primul om modern", e un adevărat herald al luminii, în contrast cu Sf. Augustin, „modelul Evului Mediu", care stătea în pragul veacurilor întunecate. Ei și-l imaginează pe Petrarca strîngînd medalii și monede printre ruinele romane, deplîngînd dispariția vechii frumuseți clasice și scandînd în extaz versuri din acel Homer pe care încă nu putea să-l traducă; pe Brunelleschi făcînd desene după fiecare detaliu arhitectonic recuperabil în scopul de a restaura „buna manieră veche" a clădirii simple și grațios echilibrate; pe Giotto zugrăvind oi în aer liber în loc de a da orbește ascultare prescripțiilor ecleziastice; și cu această sensibilitate redeșteptată față de arta unei vîrste de aur pierdute și față de farmecul formelor naturale oferite nemijlocit simțului, ei compară acțiunea deliberată de distrugere a templelor și palatelor păgîne dusă de papa Grigore, dezgustătoarea complacere în murdărie a pustnicilor egipteni și concepția despre muze a lui Boethius, în care acesta vede niște sirene crude și amăgitoare.

INDA.

E drept că, pînă la un anumit punct, cel ce studiază istoria esteticii poate susține acest contrast artificial dintre Renaștere și Evul Mediu, luînd notă, printr-o selecție judicioasă a exemplelor, de schimbarea intervenită în aplicarea anumitor figuri retorice, cultivate cu egală predilecție în ambele epoci, dar focalizînd atitudini diferite față de frumos. Pentru omul medieval, lumea naturală este o oglindă, formele și figurile de pe biserici și din manuscrise, oglinzi, iar o enciclopedie a cunoștinței se numea un *Speculum*. Dar care era rostul acestor oglinzi? Ce reflectau ele? Reflectau perfecțiunea conținută în ființa insondabilă a lui Dumnezeu. Natura, Cartea vie, și *Biblia*, Cartea scrisă, erau amîndouă „oglinzi mistice adevărate ale celei mai înalte înțelepciuni".

Dar cînd imaginea oglinzii începe a fi utilizată de omul modern, cum va opera oare? În epoca Medicilor, a lui Maximilian al II-lea şi a reginei Elisabeta a Angliei, cuvîntul scris era conceput nu atît ca prefigurînd în chip misterios tainele dumnezeirii, cît ca o oglindă ţinută în faţa naturii şi vieţii obişnuite. Simbolul oglinzii nu mai e folosit atît de des pentru a vivifica raporturile dintre tărîmul natural şi supranatural sau vizibil şi invizibil, cît pentru a limpezi funcţia unei arte laice — pictura sau poezia. Atenţia se deplasează de la modul în care verbul divin se revarsă într-un mediu reflectant la conceperea picturii şi poeziei ca o „figurare vie a lucrurilor". Vorbind despre activitatea tehnică a pictorului, Alberti întreabă: Cum ar putea fi numită pictura dacă nu o oglindă pusă în faţa originalului ca în artă?[1] Leonardo foloseşte adeseori analogia aceasta într-un mod eminamente practic: „De vrei să vezi dacă pictura ta se aseamănă cu obiectul pictat după model, să iei o oglindă... Să iei mai ales drept maestru oglinda — vorbesc despre oglinzile netede, pentru că pe întinderea lor, lucrurile au asemuire în multe privinţe cu pictura. Astfel pictura arată lucrurile pe o suprafaţă plană dar parcă în relief... Pictura se întemeiază numai pe suprafaţă... În ceea ce priveşte părţile care par a fi în relief sau adîncite, ele nu pot fi pipăite cu mîinile în pictură... Iar tu avînd printre culorile tale culori mai luminoase sau mai umbroase decît cele din oglindă, desigur, dacă te vei pricepe să le înmănunchezi bine între ele, pictura ta va părea şi ea un lucru din natură, văzut ca într-o oglindă mare"[2]. Sau: „Trebuie, pictore, să pictezi tablourile tale deopotrivă cu cele ivite într-o oglindă, atunci cînd sînt văzute de un singur ochi"[3]. Altundeva, Leonardo compară oglinda cu mintea pictorului mai degrabă decît cu pictura însăşi. Dar şi în cazul acesta, rostul oglinzii e de a reflecta natura, iar nu supranatura. „Dibăcia pictorului trebuie să fie asemenea oglinzii care se schimbă mereu după lucrurile ce-i stau în faţă şi se umple de tot atîtea asemănări cîte lucruri îi sînt puse dinainte. Să ştii deci că nu te poţi socoti un bun pictor dacă nu stăpîneşti universala desăvîrşire de a izvodi aidoma prin arta ta toate calităţile formelor făcute de natură."[4] Sau: Pictorul „mai presus de orice... trebuie să-şi păstreze mintea tot atît de limpede ca şi suprafaţa unei oglinzi care se schimbă în tot atîtea culori cîte au obiectele din ea"[5]. Şi: „Pic-

---

[1] Behn, *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strassburg, 1911, p. 13; Janitschek, *Kleinere Kunsttheoretische Schriften*, Viena, 1877, p. 93.

[2] Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*. (Trad. V. G. Paleolog, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971, pp. 125—126, fragm. 402.)

[3] *Ibid.*, p. 126, fragm. 404.

[4] *Ibid.*, p. 39, fragm. 53.

[5] *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, arranged and translated by Edward McCurdy, New York, 1938, vol. II, p. 278.

torul trebuie să caute singurătatea şi să judece de unul singur ceea ce vede, alegînd ceea ce este mai de preţ, în orice ar vedea; asemenea oglinzii care se preschimbă în tot atîtea culori cîte au obiectele ce-i stau dinainte. Şi făcînd astfel va părea să fie o a doua natură"[6]. Găsim şi la Dürer comparaţia familiară: „Orice formă adusă înaintea vederii noastre cade pe ea ca şi pe-o oglindă"[7]. În acelaşi spirit, George Puttenham în a sa *The Art of English Poesie* (1589) protestează într-un lung pasaj împotriva „interpretării greşite" a cuvîntului „fantastic" sau „imaginativ" aplicat la poet. Creierul imaginativ e asemenea unei oglinzi, spune el, iar oglinzile sînt înzestrate cu felurite soiuri de sticlă, după calitatea lor. Oglinda sau imaginaţia unui adevărat poet este „luminată de cele mai strălucitoare raze ale cunoaşterii şi ale adevărurilor şi proporţiei cuvenite a lucrurilor... acest fel de fantezie... este cum nu se poate mai trebuincios judecăţii sănătoase şi adevărate a omului". El îi pune pe poeţi, datorită „sticlei sau oglinzii nespus de limpezi" pe care o poartă, nu în rînd cu năucii uşuratici, „aşa cum e la modă printre nobili şi prinţi", ci în rîndul acelora „potriviţi pentru tot felul de funcţii, civile şi militare"[8].

Tendinţa către secularizare mai poate fi ilustrată şi prin folosirea diferită a imaginii vălului. Pentru mentalitatea medievală, adevărata existenţă zace ascunsă îndărătul unui văl sau unui simbol, iar această adevărată existenţă e ocultă şi spirituală. Olympiodorus (pe la sfîrşitul secolului al VI-lea) compară imaginaţia cu un văl tăinuitor: vălul fanteziei interferează adevărata înţelegere şi este, aşa zicînd, veşmîntul dorinţei obstructive. Din această pricină vorbim despre fantezia cu rochii fluturînde. Calipso, care i-a vrăjit pe tovarăşii lui Ulise, era o întrupare a fanteziei înşelătoare şi avem nevoie de rectitudinea raţiunii pentru a vedea prin văl, aşa cum Ulise a avut nevoie de antidotul unei buruieni magice[9]. Gilbert din Olanda (m. 1172) nu are încredere nici în vălul imaginaţiei[10]. Poeţii medievali se refereau la produsul fictiv al imaginaţiei, poezia alegorică, vorbind de un văl care acoperă adevărul. Dante vorbeşte despre transparenţa alegoriei sale ca despre subţirimea vălului[11]. Boccaccio, a cărui schemă de gîndire e încă medievală, utilizează imagi-

---

[6] *Tratat despre pictură*, ed. cit., p. 41, fragm. 55.

[7] *The Literary Remains of Albrecht Dürer*, ed. Conway, Cambridge, 1889, p. 177. (Cf. şi Albrecht Dürer, *Hrana ucenicului pictor*, trad. de Nicolae Reiter, antologie, introducere şi note de Adina Nanu, ed. Meridiane, 1970, p. 97).

[8] *Elizabethan Critical Essays*, ed. Gregory Smith, 2 vol., Oxford, 1904, vol. II, p. 19.

[9] Olympiodorus, *In Plat. Phaed. Comm.*, ed. Norvin, Leipzig, pp. 34, 35, 38; cit. de Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, în *Univ. Ill. Studies in Lang. and Lit.*, vol. XII, p. 144.

[10] Gillebertus Abbas, *In cantica sermo, XLV*; cit. de Bundy, *op. cit.*, p. 210.

[11] Dante, *Divina Comedie, Purgatoriul*, VIII, 20–21.

nea generală a unui văl sau a unui înveliș de douăzeci și patru de ori în *Genealogia zeilor* pentru a semnifica învelișul obscur al formei poetice[12]. Această imagine a vălului, tipic medievală, e folosită desigur de cei cu dispoziție mistică nu numai în perioada postmedievală apropiată, ci totdeauna. Peter Sterry spune că Dumnezeu e întrezărit confuz prin vălul lumii sale create, „ca soarele în ceața dimineții". Iar în secolul al XIX-lea, Shelley cîntă vălul pictat al vieții.

La polul opus se situează atitudinea față de văl a lui Giordano Bruno (1548-1600), adevărat fiu al Renașterii. Autodenumindu-se *Excubitor*, Deșteptător al minților adormite, el exclamă: „Da, iată unul care a măturat văzduhul, a străpuns cerurile, s-a năpustit pe lîngă stele și a trecut dincolo de hotarele lumii! Cheia curiozității sale silitoare a deschis vederii tuturor simțurilor și tuturor puterilor rațiunii toate cămările adevărului cîte ni se pot deschide. El a dezgolit natura de rochia și de vălul ei"[13]. Sau: „Nolanul a dezlegat spiritul uman și cunoașterea, căci se înăbușea în temnița strîmtă cu aer tulbure, dinăuntrul căreia cu mare greutate, și numai prin cîte o crăpătură, putea privi nespus de îndepărtatele stele, și aripile îi erau retezate ca nu cumva să zboare și să despice vălul norilor"[14]. Cu alte cuvinte, acest „adevăr al lucrurilor" care pentru omul medieval era „împodobit cu frumoase văluri" de muzică și fabulație fermecătoare, omul modern, cu ajutorul rațiunii și științei, îl vede și îl atinge direct.

Cu toate că asemenea pasaje învederează o mișcare spre libertate și cer deschis ce antrena o schimbare treptată în atitudinea oamenilor față de viață și artă, ele reprezintă această mișcare în termeni mult prea contrastanți. Nu a avut loc o substituire bruscă a misticismului și autorității cu natura și rațiunea. Se punea însă la cale o altă schimbare, o prefacere mai conștientă și mai răspicată: înălțarea picturii și poeziei din rîndul meșteșugurilor umile la rangul de profesiuni liberale. Această schimbare e ilustrată de eseul despre pictură al lui Alberti (1404-1472), scris, după cum declara el, pentru a înălța pictura din statutul ei inferior de meșteșug pe poziția de apărătoare și exponentă a gîndirii contemporane[15]. Opinia tatălui și a unchilor lui Michelangelo, care se considerau dezonorați din pricină că tînărul membru al familiei prefera să deseneze în loc să urmeze cariera literară obișnuită, e tipică pentru acea atitudine în curs de dispariție. În anii săi tîrzii, Michelangelo îi scria fratelui său Lionardo, rugîndu-l a nu-i mai îngădui preotului să-i adreseze

[12] *Boccaccio on Poetry*, ed. Charles Osgood, Princeton, 1930. Vezi indice, la „poezia, văl de ficțiune", p. 211; vezi și nota 8, p. 157, pentru un rezumat al subiectului.
[13] E.A. Singer, „Giordano Bruno", în *University Lectures*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1914—1915, p. 437.
[14] Giordano Bruno, *La Cena de le ceneri*, dialogul I; citat de William Boulting, Giordano Bruno, Londra, 1914, p. 437.
[15] Janitschek, *op. cit.*, p. XXIX.

corespondenţa cu formula *Michelangelo scultore,* deoarece îl punea în rînd cu proprietarii de ateliere meşteşugăreşti. De altfel nici nu s-a călugărit sub această denumire, ci i se spunea pur şi simplu Michelagnuolo Buonarroti[16].

Deşi însă o dată cu maturizarea Renaşterii înseşi se instala treptat atît o nouă atitudine faţă de artele poeziei, picturii şi sculpturii — trecerea lor printre artele liberale —, cît şi o nouă încredere în puterile omului şi în observarea naturii fizice, în secolul al XIV-lea nu s-a produs nici o cotitură bruscă sau efectuată cu precizie militară în domeniul esteticii. Adevărul e mai degrabă că, pînă la capăt, Renaşterea a rătăcit între două lumi, una nu moartă, dar în declin; cealaltă, nu incapabilă să se nască, dar încă embrionară. Într-adevăr, una din principalele trăsături ale întregii perioade e complexitatea şi completitudinea manifestării ei, împrejurarea că nu abandonează formele vechi nici chiar în timp ce făureşte altele noi. Astfel, cu toate că sînt exemple de război înverşunat între preoţi, care păzeau idealul teologic al frumuseţii şi înţelepciunii divine, şi adepţii noii ştiinţe şi arte, pietatea medievală continua să trăiască, nu numai la reformatori şi predicatori ca Savonarola, dar şi în noua generaţie de poeţi şi pictori: Petrarca şi Boccaccio, Alberti şi Dürer. *Biblia* n-a încetat să fie o autoritate în ciuda prestigiului sporit al autorităţilor clasice. Înseşi argumentele Sf. Augustin erau utilizate de noii umanişti care se simţeau obligaţi să-şi apere arta poeziei şi a picturii faţă de cei care-i urmau lui Augustin în calitate de epitropi ai religiei şi moralităţii, iar Petrarca şi-a scris confesiunea către Sf. Augustin, mentorul său spiritual mort, dar ales şi considerat ca şi cum ar fi fost încă în viaţă[17]. Una din obiecţiile fundamentale la adresa poeziei era că poezia este o urzeală de minciuni. Sf. Augustin apărase „minciuna" ficţiunii şi iluziile teatrului pe temeiul convenţiei acceptate. Un actor, ca să fie un adevărat actor, trebuie să fie un personaj fictiv, spunea el[18]. Boccaccio reia această apărare, spunînd că poeţii nu sînt mincinoşi de vreme ce nu intenţionează să amăgească. Mînuirea liberă a datelor istoriei nu face rău nimănui, ba chiar e metoda acceptată a procedării poetice[19]. Boccaccio reia de asemenea şi apărarea de către Augustin a figurilor retorice din Scripturi, precum şi pledoaria pentru apelul pasional în oratoria sacră[20]. Ceea ce are un caracter figurativ sau alegoric e mai plăcut datorită faptului că „implicaţiile dificile" provoacă efortul[21] şi „cu adevărul lor ascuns exercită spiritul învăţămîntului"[22]. „Expresia arză-

---

[16] *Michelangelo,* trad. şi ed. R.W. Carden, Londra, 1913, p. 234. Scrisoarea din 2 mai 1548.

[17] J.H. Robinson şi H.W. Rolfe, *Petrarch,* New York, 1898, p. 93.

[18] Vezi mai sus, cap. V, pp. 128—129.

[19] Osgood, *op. cit.,* pp. 62, 63; XIV, 13.

[20] *Ibid.,* pp. 49, 50; XIV, 9.

[21] *Ibid.,* pp. 61, 62; XIV, 12.

[22] *Ibid.,* p. 51; XIV, 9.

toare" a poeziei tinde să „trezească pe leneş, să stimuleze pe nesimţitor... şi să-l supună pe criminal"[23], aşa cum elocvenţa predicatorului, după Sf. Augustin, are ca scop să înduioşeze şi să stîrnească[24].

ARTA PRIN D STRARE TERULU VIN.

Dar ecourile din părinţii bisericii şi referirile la ei întîlnite la noii apărători ai artelor poetice sînt de mai mică însemnătate ca revendicarea unanimă a nobleţei poeziei pe temei că ea e un fel de teologie sau că teologia e un soi de poezie sau, în fine, că poezia vine din „sînul lui Dumnezeu"[25]. Se poate concepe ca un spirit laic să împrumute argumente din sfinţii părinţi, punîndu-le, printr-o ingenioasă transpoziţie, în slujba unor scopuri laice, întocmai cum părinţii bisericii erau învăţaţi de Augustin „să-i jefuiască pe egipţieni" de bogăţiile literare cu care să-i învingă tot pe egipţieni, adică pe eretici[26]. Dar continuitatea dintre Petrarca şi Boccaccio, împreună cu lungul şir de critici italieni şi englezi inspiraţi de ei, şi apologiştii medievali ai ştiinţelor sacre nu era în realitate numai în literă, ci în spirit. Petrarca îi scria fratelui său Gherardo: „Poezia este foarte departe de a se opune teologiei. ...S-ar putea spune chiar că teologia în fapt este poezie, poezie privitoare la Dumnezeu. A-l numi pe Cristos cînd leu, cînd miel, cînd vierme, ce fel de rugă e oare aceasta dacă nu una poetică? Şi vei găsi mii de asemenea locuri în Scriptură, atît de multe, încît nu mă pot încumeta să le enumăr. Căci într-adevăr, ce altceva sînt parabolele Mîntuitorului nostru din Evanghelii dacă nu cuvinte al căror sunet e străin de înţelesul lor sau, ca să folosesc termenul tehnic, alegorii? Dar alegoria ce e oare dacă nu însăşi urzeala şi bătătura oricărei poezii?"[27]. Petrarca trece să demonstreze apoi că Psalmii sînt poezie şi că părinţii bisericii îi împărtăşeau punctul de vedere, mai mult, că părinţii înşişi au folosit forma poetică. „Nu privi, aşadar, cu neîncredere, iubite frate, o practică pe care ai văzut-o încuviinţată de către sfinţii bărbaţi iubiţi de Cristos. Ia seama numai la înţelesul lăuntric şi dacă acesta e sănătos şi adevărat, primeşte-l bucuros, oricare i-ar fi forma exterioară. A lăuda o sărbătorire celebrată în vase de pămînt, dar a o dispreţui cînd se oficiază în vase de aur seamănă prea mult a sminteală şi făţărnicie."[28] Dacă acest citat pare nepotrivit din cauză că e adresat membrului unui ordin clerical, care e firesc să nu fie mişcat decît de argumentele ce subliniau caracterul moral şi religios al poeziei, s-ar putea da şi altele într-o lungă succesiune începînd cu Boccaccio, care prezintă poezia ca pe o soră a teologiei, ca impli-

[23] *Ibid.*, pp. 39, 40; XIV, 7.
[24] Vezi mai sus cap. V, p. 129.
[25] Osgood, *op, cit.*, p. 41; XIV, 71.
[26] Vezi mai sus cap. V, p. 130.
[27] Robinson şi Rolfe, *op. cit.*, pp. 261, 262.
[28] *Ibid.*, pp. 264, 265.

cită *Bibliei* şi ca un mijloc plăcut pus în slujba unui scop moral. Misiunea poeziei este de a „îndruma gîndurile oamenilor către lucrurile cereşti"[29]. A osîndi poezia înseamnă a osîndi însăşi metoda lui Cristos şi substanţa *Vechiului Testament;* poezia e folositoare deoarece „atrage sufletele nobile departe de cele ce se dărîmă sub boala morală"[30]. Parnasul ne atrage către adevăr, scrie Tasso, aşa cum zahărul cu care e unsă buza ceştii îl convinge pe copil să bea leacul dătător de sănătate[31]. Sir Philip Sidney (1554–1586), care a adus în Anglia moda italiană a apărării poeziei şi a stabilit un model pentru o multitudine de „apărări", numeşte poezia „desfătare zămislitoare de virtute" şi „leac din cireşe"[32].

Departe de a rupe deci cu schema de valori medievală care punea mai presus de toate servirea lui Dumnezeu, tratarea renascentistă a artelor frumoase nu a făcut decît un prim pas în exaltarea lor, adică acela de a le transforma şi pe ele în instrumente puse în slujba lui Dumnezeu şi părtaşe la înţelepciunea lui. Se afirmă uneori că principala caracteristică a esteticii renascentiste a fost nu recunoaşterea artelor, ci asocierea artelor cu frumosul. Dar asocierea artelor cu frumosul trebuie să treacă prin stadiul împrumutului de strălucire de la chipul dumnezeiesc. Pentru gînditorii Renaşterii timpurii, ca şi pentru clericii medievali, suprema excelenţă emana de la Dumnezeu, iar drumul către emanciparea artelor trebuia să treacă în primul rînd printr-o demonstrare a calităţilor care ar fi capabile să apropie cît mai mult performanţa tehnică a artelor de izvorul binelui. Observaţia e valabilă atît pentru pictorii timpurii, cît şi pentru teoreticienii poeziei. Pentru Alberti şi Leonardo, pictorul trebuia să fie un fel de preot[33], iar pietatea şi virtutea erau în mod obişnuit considerate ca parte integrantă în bagajul necesar oricui pretinde a fi pictor. Pictura însăşi era numită divină, iar efectul atît al studierii artei pictorului cît şi al observării simpatetice a produselor sale era de a-i conduce pe oameni la dragostea de Dumnezeu[34]. Leonardo repetă spusa lui Dante că „în artă se poate spune că sîntem nepoţii lui Dumnezeu"[35]. Alberti pledează în favoarea picturii arătînd că ea „a înfăţişat obiectele de cult ale omenirii, fapt prin care a fost de mare ajutor pietăţii"[36].

---

[29] Osgood, *op. cit.*, p. 39; XIV, 6.

[30] *Ibid.*, p. 78; XIV, 16.

[31] Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, 3. (Trad. Aurel Covaci, B. P. T., 1969, p. 4.) Motivul este direct sau indirect luat din Lucreţiu, *De rerum natura*, I, 936 urm.

[32] *Sidney' s Apologie for Poetrie*, ed. Collins, Oxford, 1907, pp. 26, 27.

[33] J. Wolff, *Leonardo da Vinci als Ästhetiker*, Jena, 1901, p. 142.

[34] *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, vol. II, p. 229.

[35] *Ibid.*, vol. II, p. 228.

[36] *The Architecture of Leon Battista Alberti. In Ten Books. Of Painting. In Three Books. Of Statuary. In One Book.*, trad. Leoni, Londra, 1755, p. 251.

Ivirea spiritului laic în Renaştere nu s-a petrecut, prin urmare nici brusc, nici printr-o repudiere generală a scopului sacru al artei. El s-a ivit mai degrabă ca urmare a unei lente invadări a spiritului religios de către revendicările ştiinţei şi erudiţiei clasice care începeau să devină tot mai importante pentru artişti. Poetul şi pictorul şi-au dat seama foarte limpede că trebuie să se reabiliteze în rîndul profesiunilor prin dobîndirea de cunoştinţe largi şi amănunţite şi prin manifestarea puterii lor printr-o metodă şi a îndemînării prin reguli, conform concepţiei lui Quintilian despre artă în genere[37]. Ei s-au străduit să-şi cîştige respectul prin posedarea atît a virtuţilor intelectuale cît şi a celor morale. Pictura „e o muzică şi o melodie pe care numai intelectul o poate înţelege", spunea Michelangelo[38]. Se preconiza dobîndirea celor mai diverse tipuri de cunoştinţe, cuprinzînd atît cultura generală a filosofului, cît şi o perfectă stăpînire a problemelor tehnice ale meseriaşului, ca mijloc de ridicare pe o treaptă superioară a demnităţii pictorului sau poetului. Promovarea putea rezulta în parte din asocierea lui cu eruditul şi în parte din crearea unei reputaţii de persoană care a învins mari dificultăţi. Nu era o idee originală a Renaşterii că ceea ce comportă o execuţie laborioasă înseamnă şi o realizare excelentă. Sf. Augustin explicase valoarea imagisticii abstruse a Bibliei prin plăcerea ce o resimţim la depăşirea dificultăţilor[39], ideea întîlnindu-se încă şi la scriitorii clasici. Astăzi, cred, am raţiona invers şi am spune că munca grea e valorificată prin prestarea ei în vederea atingerii unor scopuri dinainte ştiute a fi demne de efort. Dar în Renaştere ajunsese o adevărată axiomă că valoarea încununează orice vastă cheltuială de trudă ca atare. „Aprecierea artei este aprecierea greutăţilor învinse; o pictură îşi subjugă privitorii prin dibăcia ei vădită."[40] Aici, munca implicată, cunoaşterea ştiinţifică necesară au devenit însăşi definiţia artei. „Artistic e acel lucru în a cărui născocire artistul se istoveşte trudind şi-şi exercită geniul în cea mai mare măsură; inartistic e lucrul în a cărui născocire nu investeşte multă subtilitate a geniului, căci inartisticul însuşi poate fi văzut de o minte de rînd."[41] Aceeaşi laudă a trudei se întîlneşte şi în afirmaţiile artiştilor plastici. De pildă, se relatează că Michelangelo ar fi spus că talentul unui mare pictor se vede după felul cum ştie să-şi îmbine frica cu priceperea. Ignoranţa „altora se vădeşte în cutezanţa prezumţioasă cu care-şi exercită arta fără talent"[42]. În numeroasele competiţii vizînd să demonstreze care dintre arte — pictura sau sculptura, pictura sau poezia — e superioară, argumentul dificultăţii uneia sau alteia

---

[37] Vezi mai sus cap. V, p. 153, nota 99.
[38] De Hollanda, *op. cit.*, p. 16.
[39] Vezi mai sus cap. V, p. 151, nota 90.
[40] Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, p. 350. Citat de Charlton, *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester, 1913, p. 28.
[41] *Loc. cit.*
[42] De Hollanda, *op. cit.*, pp. 70, 71.

joacă un rol important. Alberti îl foloseşte, de exemplu, în proclamarea superiorităţii picturii faţă de poezie[43]. Geniul pictorului este suprem din cauză că mijlocul său de exprimare e cel mai dificil.

Tipurile de cunoştinţe laborioase pretinse artiştilor care vor să fie vrednici de consideraţia socială proaspăt cîştigată, ca şi de faimă, se întind de la înţelegerea filosofică a legilor cosmice, stăpînirea legilor eticii şi legilor mişcării, pînă la competenţa în asemenea domenii tehnice ca desenul, ornamentica retorică şi prozodia. Există o oarecare tendinţă ca admiraţia să se fixeze asupra aspectelor mai exterioare ale înţelepciunii interioare şi ale muncii trudnice. Deşi Boccaccio, de pildă, insistă asupra caracterului alegoric al poeziei („Învăluie adevărul într-un frumos şi potrivit veşmînt de ficţiune"), tot el ticluieşte o etimologie fantezistă a cuvîntului „poezie" ca să-i ofere înţelesul esenţial de „rostire ales făurită", *exquisita locutio*[44]. Cu toată pietatea lui, îşi dovedeşte şi el apartenenţa la o nouă epocă prin faptul de-a acorda o mai mare atenţie podoabei realizate prin cuvinte meşteşugit împletite, caracterului plăcut al exteriorului fabulei. Dar acapararea plăcerii de către aspectul exterior nu e un rezultat general al secularizării interesului. Numai în cazul cîtorva eretici temerari se ajunge în timpul Renaşterii la apariţia unei soluţii de continuitate între înţelegerea ştiinţifică a unei ordini obiective şi puterea ştiinţifică de a expune acel obiect într-un mediu adecvat. În ansamblu se menţine un paralelism între conţinutul filosofic adevărat, dominat prin forţa intelectului, şi redarea abilă şi plăcută a conţinutului respectiv. Această conservare a unei structuri paralele a ştiinţelor, conţinut şi formă, reprezintă o atitudine mult mai intelectuală şi mai lucidă faţă de artă decît preţuirea medievală a unui simbol în primul rînd pentru capacitatea sa de a indica o unire mistică cu Dumnezeu. Ea duce însă mai degrabă la deziderat neoclasic din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, de a face din artă o expresie a raţiunii, decît la concepţia actuală despre artă ca expresie a frumosului.

ESTREA SPIRI-
UALĂ A ARTIS-
ULUI.

Ascensiunea poetului şi pictorului de la nivelul meşteşugarului de rînd, simplu povestitor sau flecar oţios, pe o treaptă egală cu teologul şi filosoful, s-a datorat deci, întîi de toate, sporirii cunoştinţelor lor literare şi ştiinţifice. Educaţia lor trebuia să fie completă şi liberală. Un adevărat poet trebuie să posede o bună cunoaştere a gramaticii, retoricii şi măcar a principiilor celorlalte arte tradiţionale, atît morale cît şi naturale, spune Boccaccio. Mai mult, el trebuie să stăpînească un vocabular puternic şi abundent, să fie familiarizat cu relicvele arheologice şi să cunoască atît istoria cît şi geografia[45]. Iar Du Bellay (1524 – 1560) i se adresează ipoteticului poet ca unuia „instruit

[43] Behn, *op. cit.*, p. 60.
[44] Osgood, *op. cit.*, pp. 39, 40, 42; XIV, 7.
[45] *Ibid.*, p. 40; XIV, 7.

în toate artele şi ştiinţele alese, mai cu seamă în cele naturale şi matematice, versat în tot soiul de autori buni, greci şi latini, şi neignorînd meseriile şi profesiunile vieţii omeneşti"[46]. Într-adevăr, recomandarea erudiţiei temeinice ca o condiţie prealabilă pentru munca literară creatoare ajunsese a fi un loc comun printre apărătorii italieni timpurii ai artei poetice (ca, de pildă, la Scaliger şi Minturno)[47]. Castelvetro, care, într-un număr de puncte importante, simţea o adevărată voluptate să contrazică vederile comune ale apologeţilor poeziei, în chestiunea educaţiei umaniste e mai puţin eretic decît pare. El insistă într-adevăr asupra faptului că poezia trebuie deosebită prin ţinta ei de a produce plăcere, de ştiinţă, al cărei scop este adevărul[48]. Nu va admite însă doctrina platonică după care obîrşia poeziei e nebunia divină[49]. Căci poezia capătă fiinţă prin intermediul măiestriei conştiente, prin studiu dificil, iar nu prin geniu iraţional[50]. Nu va crede nici măcar că Platon însuşi ar fi intenţionat cu toată seriozitatea să afirme că un izvor atît de neintelectual stă la originea poeziei[51].

Găsim frecvente referiri şi la perseverenţa şi extensia necesare educaţiei pictorului. Artistul trebuie să fie un „om destoinic, bine instruit în literatura bună. Trebuie să ştie geometrie şi trebuie să ştie poezie şi oratorie, care îi vor furniza multe subiecte"[52]. „Pictura necesită o ... educaţie perseverentă şi completă, îngrijită, sistematică", conştiincioasă[53]. Pictorul e un membru atît de preţios al societăţii, încît grija pentru instruirea lui trebuie să înceapă, după Dürer, încă de la naştere. El trebuie să fie de la început crescut în învăţătură — menţinut în dorinţa de a învăţa, iar nu dezgustat. Trebuie să ştie să citească şi să vorbească latineşte. Dürer dă de înţeles că s-ar putea ca studiile timpurii ale copilului pictor să fie îndeajuns de aspre, astfel încît să-i ameninţe sănătatea. Dacă din această pricină se iveşte primejdia ca tînărul să fie cuprins de melancolie, „el trebuie să fie pentru un timp distras de la învăţătură, deprinzînd să cînte la vreun instrument cu coarde, care să-i reîmprospăteze sîngele"[54].

---

[46] Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, Paris, 1903, p. 31.

[47] J.E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, 1908, p. 43.

[48] Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, pp. 29, 586, cit. de Charlton, *op. cit.*, p. 42, notele 1 şi 2.

[49] *Ibid.*, pp. 67, 511, cit. de Charlton, *op. cit.*, p. 22, notele 2, 3.

[50] *Ibid.*, p. 67, Charlton, p. 22, nota 3.

[51] *Ibid.*, p. 65, Charlton, pp. 20, 21, nota 1.

[52] Janitschek, *op. cit.*, pp. 143, 145.

[53] *Ibid.*, pp. XXV, XXVI.

[54] Citat de T.S. Moore, *Albrecht Dürer*, New York, 1905, p. 328. (Vezi A. Dürer, *Hrana ucenicului pictor*, trad. N. Reiter, Meridiane, Buc., 1970, p. 92.)

STUL CA FI-
F ŞI CRITIC.

Funcţia artistului e deci atît de nobilă şi de dificilă, încît nimic altceva decît cunoaşterea universală nu-i poate sluji drept temelie pentru opera sa. El nu e văzut de obicei ca o fiinţă de sentiment sau geniu în opoziţie cu omul înzestrat cu înţelegere ştiinţifică. Titlul la care aspiră pictorul nu e de „imagist", ci de filosof, adică de iubitor de înţelepciune şi tălmăcitor al formelor şi cauzelor lucrurilor. Luînd apărarea poeziei, Boccaccio respinge acuzaţia că poeţii sînt simple maimuţe ale filosofilor, replicînd că „ei ar trebui să fie socotiţi a se număra chiar printre filosofi"[55]. Oare aceşti smintiţi care depreciază poezia nu ştiu că Virgiliu a fost un filosof, un poet din care „seva filosofiei curge limpede"?[56] Criticii caută să pună în evidenţă cu toată grija drumurile diferite urmate de filosofie şi de poezie, unul fiind drumul silogismului şi al stilului prozei neornate, iar celălalt, drumul contemplării şi ornării vălurilor de similitudine. De asemenea, „e treaba filosofului să susţină controverse în sala de cursuri, pe cînd a poetului e să cînte în singurătate"[57]. Dar aceste deosebiri, oricît de importante, nu înlătură consensul implicit asupra unei cunoaşteri comune a obîrşiilor tainice ale lucrurilor. „N-aş putea concepe niciodată studierea *înţelepciunii* mărginită numai la filosof"[58], scrie Ben Jonson (1572—1637), rezumînd astfel atitudinea critică tot mai accentuată; căci cineva în stare să simuleze cu succes înţelepciunea o şi posedă. Pictura e filosofie, declară Leonardo, deoarece ea speculează în mod subtil asupra mişcării şi formei. Expresivitatea şi varietatea mişcării precum şi *adevărul* tuturor speciilor naturale, „ţinuturi, mări, plante, vieţuitoare, ierburi, flori", constituie tocmai tema picturii. „Iar acestea sînt într-adevăr în stare să alcătuiască o armonie îmbrăţişată de văz ca însăşi realitatea."[59] „Dacă poezia pătrunde în filosofia morală, pictura merge alături de filosofia naturală; dacă cea dintîi descrie activitatea minţii, cea de-a doua îi măsoară mişcarea."[60] Deoarece artistul nu se mulţumeşte doar să privească necontenit natura cu ochii săi, ci şi „judecă de unul singur ceea ce vede"[61], din personalitatea sa ca un tot decurge pînă la urmă mai degrabă o critică decît o fotografie a naturii. „Pictura... cere ca mintea pictorului să pătrundă în însăşi esenţa naturii şi să devină tălmaci între natură şi artă, discutînd cu ea pricinile imaginilor ei, izvorîte din legitatea ei."[62]

[55] Osgood, *op. cit.*, p. 79, XIV, 17.
[56] *Ibid.*, p. 52, XIV, 10; p. 79, XIV, 17.
[57] *Ibid.*, p. 79, XIV, 17.
[58] *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, 3 vol., Oxford, 1908, vol. I, p. 28.
[59] *Tratat despre pictură*, ed. cit., p. 14, fragm. 8.
[60] *Ibid.*, p. 18, fragm 15.
[61] *Ibid.*, p. 41, fragm. 55.
[62] *Ibid*, p. 33, fragm. 36.

IMPORTAN ERUDIŢIEI

Prin acest titlu de filosof atît de rîvnit, artistul renascentist îşi manifestă dubla natură: respectul său medieval pentru teologie şi vasta înţelepciune laică ce speculează în jurul raţiunilor subtile ale lucrurilor, combinat cu respectul său modern pentru cunoaşterea specializată. Nu există nici o demarcaţie netă între funcţiile noului pictor sau poet filosof ca rival al Artistului Divin pe de o parte şi ca studios al matematicii, perspectivei şi filosofiei pe de alta. Acţiunea prin care artiştii speră să descopere tainele lui Dumnezeu presupune observarea sîrguincioasă a peştilor şi grupurilor de oameni care gesticulează la răspîntii, a gesturilor surdomuţilor, disecarea cadavrelor, măsurarea proporţiilor cailor şi desenarea obiectelor văzute prin văluri la diferite distanţe şi de asemenea comentarea *Poeticilor* lui Aristotel şi Horaţiu, dovedind că fiecare adevăr consemnat e ilustrat de Virgiliu sau de Homer, deprinderea tipurilor de caractere după modelele clasice, al Lucreţiei, al lui Cato, Ahile, Ulise, ori găsirea de „fabule“ în miturile clasice. Excelentul travaliu care consta în a face din sculptură, pictură şi poezie arte libere şi demne de oamenii liberi devenea astfel extraordinar de cuprinzător. El îi silea pe artiştii umanişti să-l concureze pe Dumnezeu prin perfecţiunea lucrării lor, iar în acelaşi timp să stăpînească folosirea mîinii şi-a ochiului, să-şi asimileze corpusul clasic şi să-şi exteriorizeze în dovezi sensibile multilaterala erudiţie.

ARTA E NA PE O TR MAI JOS.

Studierea naturii de către artistul renascentist şi folosirea simbolismului de către meşteşugarul medieval nu reprezintă, aşadar, atitudini opuse. Într-adevăr, tocmai printr-un fel de atenţie pasionată la coloritul şi forma obiectelor naturale individuale şi printr-o neobosită practică a desenării lor poate nădăjdui artistul să dobîndească înţelepciunea. Dar ambiţia artistului nu se limitează la o copie corectă. El nu înţelege ca natura pe care o imită să fie doar un asamblaj de entităţi independente, nici rezumîndu-se la simplul aspect exterior. Există, e drept, afirmaţii ale marilor italieni care ar părea să justifice ţelul îngust al simplei reduplicări ca scop al artei lor. „Pictura cea mai vrednică de laudă e aceea care seamănă cel mai mult lucrului ce-l înfăţişează. Spun aceasta pentru a-i înfunda pe pictorii care vor cu tot dinadinsul să îndrepte lucrurile din natură.“[63] Sau: „Spun pictorilor că niciodată şi nici unul nu trebuie să-şi însuşească felul de a lucra al altuia; i s-ar zice că e un nepot şi nicidecum un fiu bun al naturii; lucrurile naturale găsindu-se într-atît de mare belşug, este mai bine să te îndrepţi către natura însăşi, decît către meşterii care tot de la dînsa au învăţat“[64]. Acelaşi elogiu al libertăţii în contrast cu constrîngerile regulilor şi meşterilor e şi mai viguros exprimat în pasajul: „Acela care se poate duce la izvor nu se duce la ulcior“[65]. Leonardo

[63] *Ibid.*, p. 126, fragm. 405.
[64] *Ibid.*, p. 48, fragm. 78.
[65] *Thoughts on Art and Life*, trad. Baring, Boston, 1906, p. 110, §60.

proclamă de asemenea superioritatea artei picturale asupra poeziei tot pe temeiul mai marii proximităţi de natură a celei dintîi. Pictura e pentru el un lucru mai „adevărat“ decît poezia, care utilizează ca material semne şi nu imagini directe[66]. Şi pentru Dürer, „Arta adevărată se găseşte doar în natură, iar cel ce poate s-o smulgă de la natură, o stăpîneşte... Şi cu cît opera ta se va apropia mai mult de înfăţişarea firească a vieţii, cu atît ea va părea mai bună. Aceasta este adevărat“[67].

Pasaje izolate ca acestea, precum şi consideraţiile lui Vasari, „mai curînd discursive decît generatoare“, despre fenomenele de iluzionism din pictura italiană: musca lui Giotto, ochelarii episcopului pictat de Ghirlandaio, pitpalacul lui Pollaiuolo, gaura de şarpe a lui Filippo şi cîinele lui Bonsignori, l-ar face pe cititor să creadă pentru moment că naturalismul Renaşterii însemna imitaţie orbească şi că aici rolul filosofiei speculative era redus. Dar lucrurile nu stăteau astfel. Se făcea apel la exercitarea tuturor facultăţilor mentale, de la memorie pînă la contemplarea ordinii divine pentru a efectua şi interpreta corect copia unei forme naturale. Cu cît au devenit mai profunzi, cu atît mai mult naturaliştii şi-au contopit idealul artistic cu un ideal exigent al formei esenţiale şi al desenului armonios. Pentru ei, natura nu reprezintă un model de copiat, ci un complex de legi sau o esenţă ascunsă de descifrat.

Utilizarea simţurilor în observaţia exactă era deci pentru pictorii Renaşterii numai un început de metodă artistică. Mişcarea unui braţ omenesc ori culoarea înotătoarei unui peşte intrau în ştiinţa pictorului numai subordonîndu-se disciplinei matematice sau anatomice. Din unirea unor compartimente specializate ale cunoaşterii, perspectivă, anatomie, psihologie, aplicate la datele furnizate de simţuri, avea să rezulte o abordare filosofică globală a naturii, care îi va îngădui artistului să alcătuiască o a doua natură, urmînd astfel căile lui Dumnezeu şi împărtăşindu-i desăvîrşirea.

Nu e de mirare că, în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, matematicile au fost chemate în ajutorul adevărului picturii, dacă ne gîndim la rolul pe care îl jucau în reorganizarea ştiinţelor. Cuvintele lui Dürer referitoare la prima privire aruncată asupra unui tratat al lui Jacopo din Veneţia despre proporţiile umane simbolizează interesul pictorilor faţă de tratarea matematică a subiectului lor, după cum şi speranţa pe care şi-o puneau în ea: „Mi-a arătat un bărbat şi o femeie pe care el i-a făcut folosind măsurători, şi cum eu în acea vreme aş fi vrut mai degrabă să aflu care este părerea lui decît să descopăr un nou regat, dacă aş fi aflat-o, aş fi publicat-o de îndată spre cinstirea lui şi spre binele tuturor“[68]. Felul în care Dürer l-a onorat în realitate

[66] *Tratat despre pictură*, ed. cit., fragm. 10–24.
[67] *Hrana ucenicului pictor*, ed. cit., p. 149.
[68] *Hrana ucenicului pictor*, ed. cit., p. 130.

a fost că a întreprins o călătorie în Italia ca să învețe noua știință a proporțiilor, considerîndu-se chemat pe atunci să predea și să răspîndească noua învățătură, mai cu seamă în Germania, unde își dădea seama că artiștilor le lipsește știința, dar, atîta cît îl țineau puterile, și în întreaga lume, iar pînă la urmă compunînd un *Tratat despre proporții*. În acest studiu a întocmit o scară compusă din șase sute de părți. S-a ocupat de asemenea de proporțiile cailor și clădirilor și de știința matematică a perspectivei.

O carte despre natura perspectivei scrisese Alberti înaintea lucrării lui Dürer. În 1509 se tipărea *De divina proportione* a lui Luca Pacioli, în care se anticipa legea secțiunii de aur, stabilită experimental de Zeising pe la mijlocul veacului al XIX-lea. Un alt tratat despre proporție care a avut o mare influență a fost scris tot pe atunci de Piero della Francesca. Unirea artelor cu matematica în Italia vădea fuziunea dintre noua încredere în măsurare și mecanism și un pitagorism mistic. Federigo Zuccaro (1539—1609) a echivalat înălțimea figurilor exprimată în lungimi de cap cu tipuri de demnitate și divinitate: șapte lungimi de cap pentru Cibele și Sibile; opt pentru Iunona și Madonna; nouă pentru Diana. Lomazzo a amestecat în chip ciudat o teorie a proporțiilor cu vechea doctrină a umorilor și a influențelor cerești: Rafael, spunea Lomazzo, avea o schemă a proporțiilor inspirată de Venus, Michelangelo una inspirată de Saturn[69]. Leonardo acordă perspectivei un loc proeminent printre cunoștințele pe care e ținut să le aibă un pictor dacă nu vrea să navigheze „fără cîrmă sau busolă". „Meșteșugul trebuie clădit pe o bună învățătură teoretică, în care perspectiva să-i fie călăuză și poartă de intrare."[70] Și el a încercat să echivaleze proporțiile din pictură cu raporturile muzicale.

Disecția anatomică era și ea o metodă ajutătoare de laborator pentru artiști la convertirea materiei prime naturale a profesiei lor în știință. Rafael și Dürer au utilizat scalpelul, iar Michelangelo și-a împins cercetările atît de departe, încît începuse a nutri ambiția de a scrie un tratat erudit despre baza anatomică a mișcării umane. Munca lui Leonardo în domeniul anatomiei supraviețuiește sub forma multor desene importante, prin care a adus întregiri substanțiale științei anatomice. Caietele sale de schițe pot fi considerate ca o parte din materialul didactic necesar școlilor medicale. În mintea lui Michelangelo nu se dădea nici o luptă între experimentalismul științific și reverența față de clasici. A deschis toracele cu instrumentul său de disecție ca orice student în medicină. Dar lăcașul de lut pe care-l mînuia și-l observa în felul acesta era pentru el totodată un model de simetrie și proporție pentru clădirea arhitectului. Vitruviu l-a învățat pe Michelangelo această proprietate

---

[69] Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924, p. 398.
[70] *Tratat despre pictură*, ed. cit., p. 48, fragm. 77.

a corpului omenesc. „Rezultă de aici cu toată certitudinea că elementele arhitectonice trebuie să urmeze aceeași regulă ca și membrele corpului omenesc", îi scria el cardinalului Rodolfo Pio din Capri. „Cel ce n-a ajuns să stăpînească sau nu stăpînește figura omenească și mai cu seamă anatomia, nu va putea să o înțeleagă niciodată."[71] Dar mai presus de interesul său anatomic și de respectul pentru tradiția clasică, Michelangelo are un simț fundamental al demnității omului. Ca membru al Academiei platonice a lui Lorenzo dei Medici, el se găsea asociat cu un grup de oameni de-o erudiție și de-o putere aproape universală. În spiritul acestui corp filosofic și cult, Michelangelo a îngemănat venerația lucrurilor divine cu un simț foarte viu al nobleței și capacității ființei umane. Coleg cu el în Academie era eruditul și nobilul Pico della Mirandola, care a compus un grandios discurs de proslăvire a demnității și măreției omului — omul divin, centru și legătură a cosmosului și tălmăcitor al naturii. Michelangelo a socotit-o și el în mod asemănător, pe cea mai înaltă făptură din universul dumnezeiesc, drept cel mai nobil subiect pentru un pictor. „Acea lucrare a picturii va fi cea mai nobilă și mai excelentă care copiază cel mai nobil obiect... Și cine e oare atît de barbar încît să nu priceapă că piciorul omului e mai nobil decît încălțările lui și că pielea îi e mai nobilă decît aceea a oilor cu care este înveșmîntat?"[72]

Ceea ce știința matematică și anatomică exprimă sub formă de reprezentări raționale și precise trebuie adus în deplina stăpînire a spiritului și transformat în deprinderi sau facultăți mentale. Vorbind în termenii din acea vreme ai anatomiei creierului, s-ar putea spune că impresiile recepționate de simțuri și combinate cu simțul comun trebuie depozitate apoi în lobul frontal prezidat de memorie. Leonardo îl sfătuiește pe pictorul începător să-și folosească răgazurile pentru aprofundarea colecției sale de studii, memorizîndu-le și apreciindu-le. Așadar, ucenicul „iarna, în nopți de veghe, toate nudurile desenate vara să le strîngă laolaltă și să-și aleagă dintre ele cele mai izbutite părți; și cele mai izbutite corpuri să le desăvîrșească, ținîndu-le bine minte"[73]. Prescrie astfel schimbarea lor în posesiuni ideale. „Prin mintea pictorului trebuie mereu să treacă tot atîtea judecăți cîte sînt lucrurile de seamă ce i se înfățișează; să se oprească asupra lor și să le însemne, trăgînd din ele învățături după loc, împrejurări, lumini și umbre."[74]

Astfel, naturalismul pictorilor renascentiști, zelul lor de a înțelege în chip desăvîrșit obiectul ce le stătea înainte, s-a lărgit și aprofundat pînă la crearea unor replici intelectuale. Entuziasmul lor proaspăt în fața izvorului naturii nu era deloc naiv. Pictura lor însăși era oarecum un comentariu asupra

[71] *Michelangelo*, ed. Carden, p. 315.
[72] De Hollanda, *op. cit.*, pp. 69, 70.
[73] *Tratat desre pictură*, ed. cit., p. 51, fragm. 95.
[74] *Ibid.*, p. 39, fragm. 51.

naturii întocmai după cum versiunile din Platon şi Aristotel, publicate de umaniştii vremii, erau interpretări ale marilor lor originale. Cînd Michelangelo declară că pictura flamandă cu greu ar putea fi numită artă în adevăratul înţeles al cuvîntului, unul din argumentele invocate este că flamanzii se ocupă cu copierea exactă a aspectelor exterioare ale pajiştilor, pădurilor, stofelor etc. şi că fac asta „fără raţiune sau artă"[75]. Ceea ce intenţionează el însuşi să facă e raţional nu numai din pricină că se întemeiază pe anatomie, ci şi pentru că revendică perfecţiunea prin imitarea procedării divine de creare a lumii.

POEZIA TAŢIE.

Studierea doctrinei poetice a Renaşterii timpurii în scopul de a-i degaja semnificaţia filosofică oferă un tablou analog. În genere, arta picturii era considerată ca filosofie a mişcării sau a naturii fizice, iar arta literaturii, filosofie a moravurilor. Unul din amuzamentele vremii era disputa în jurul meritelor celor două arte. Dar oricît ar fi putut pretinde pictorul o mai mare universalitate ori o mai strînsă apropiere de natură, iar literatul o intelectualitate superioară, cele două arte ale lor se despărţeau numai după o demarare comună în calitate de reflectări suplimentare. „Pictura e poezie mută, poezia pictură grăitoare." În cea dintîi *Apărare a poeziei* importantă, cea a lui Boccaccio, care în multe privinţe a constituit modelul celor scrise în următorii două sute de ani, autorul îşi tratează arta ca pe o maimuţă generală a naturii, aducînd astfel poezia foarte aproape de ceea ce ţintea să fie pictura. „Epitetul [maimuţă a naturii] ar putea fi mai puţin supărător [decît maimuţă a filosofilor], de vreme ce poetul se străduieşte din toate puterile sale să exprime în vers nobil efectele fie ale Naturii înseşi, fie ale veşnicei şi neclintitei ei lucrări... formele, deprinderile, rostul şi acţiunile tuturor lucrurilor însufleţite, rotirile cerului şi stelelor, puterea strivitoare a furtunilor, sfîrîitul şi trosnetul flăcărilor, tunetul valurilor, munţii înalţi şi crîngurile umbroase şi rîurile în curgerea lor... atît de viu exprimate, încît va părea că înseşi obiectele se vor înfăţişa cu adevărat în... poemul scris."[76] Această largă interpretare a ceea ce avea de imitat poezia a predominat în critică înainte ca înrîurirea *Poeticii* lui Aristotel să înceapă a se face simţită prin intermediul traducerilor în limba italiană pe la mijlocul secolului al XVI-lea[77]. De atunci încolo, începînd cu Castelvetro, criticii italieni aveau să lupte împotriva limitărilor şi definiţiilor precise ale canonului aristotelic: poezia este imitaţia acţiunilor, pasiunilor şi caracterului oamenilor. Problema era: cum deosebeşte o asemenea definiţie poezia de istorie, care e în mod evident o înregistrare a comportării umane, de filosofia morală, care pune şi ea în cuvinte, şi deci copiază, acelaşi conţinut; de pictură, care, în genul istoric, e în mod clar o imitaţie a acţiunilor, pasiunilor şi caracterelor omeneşti?

[75] De Hollanda, *op. cit.*, pp. 15, 16.
[76] Osgood, *op. cit.*, pp. 79–80, XIV, 17.
[77] Charlton, *op. cit.*, p. 13.

TICII, „IZVO-
L" CAUTATORI-
R DE APĂ LI-
RARI.

Criticii literari ai Renaşterii îşi aveau şi ei izvorul de caractere, acţiuni şi pasiuni omeneşti la care făceau apel cînd aveau nevoie de modele pentru scrisul imitativ, analog cu izvorul naturii pe care Leonardo îl recomandă pictorilor[78]. Poeţii clasici, recent traduşi, şi în primul rînd Virgiliu, erau sursa lor de imagistică morală. Dacă acesta nu pare a avea vreo legătură cu observarea nemijlocită a acţiunilor, pasiunilor şi caracterelor omului, se cuvine să ne reamintim că Enea şi Didona erau prezenţe vii şi proaspete pentru Minturno şi Vida, aproape mai mult decît ne-am putea imagina. În 1527, Vida declară că nefericit e

Cel ce cu nesăbuinţă se-ncrede-n puterea şi-n arta-i,
Ca şi cum n-are nevoie de sprijin străin şi refuză,
Nesocotit, pe făgaşul bătut de cei vechi să păşească.

Şi mai departe prezice:

Vai, ce eres, truda de sacra protecţie-a lui Febus lipsită!
Inşii ca ei bucuria n-o ştiu şi-adesea ei înşişi
Văd că mai lung trai li-i dat ca bietei lor stótui şi-n umbră
Încă din viaţă-şi plîng îmbătrînitele artei vlăstare,
Gloria lor la groapă ducîndu-şi-o încă din viaţă[79].*

Caracterele şi întîmplările zugrăvite în *Eneida* erau o natură văzută de o privire mai limpede, mai pătrunzătoare decît ar fi crezut omul Renaşterii, îmbătat de admiraţia pentru Antichitatea clasică de curînd recuperată, că e cu putinţă să realizeze cu ochii lui neajutoraţi. Cînd umaniştii doreau să observe mişcarea vieţii, în perfecţiunea ei originară, nu se încredeau în capacitatea lor proprie de selecţie din apariţiile ce li se perindau în jur, ci se cufundau în lectura anticilor, „care ştiau cum s-o facă".

Dar întocmai după cum referirile pictorilor la raportul dintre arta lor şi natură par la prima vedere a implica o corespondenţă mai naivă decît ar îngădui-o teoretizările lor mai ample şi mai aprofundate, la fel şi autorii de comentarii despre poezie înţeleg prin imitaţia literară a acţiunilor, comportărilor şi moravurilor omeneşti un lucru mai riguros şi mai metodic decît ar lăsa-o să se creadă termenul izolat. *Poeticile* lui Aristotel şi Horaţiu au devenit instrumente literare analoge cu ştiinţele anatomiei, perspectivei şi proporţiilor, cu ajutorul cărora marii pictori italieni converteau datele brute ale văzului în forme just concepute. Dar în ambele arte, semnificaţia termenului de „imitaţie" nu era scutită de o anumită instabilitate[80]. Poeţilor li se pretindea să

[78] *Thoughts on Art and Life*, p. 11 .
[79] Vida, *De poeta*, cartea a III-a.
[80] Spingarn, *op. cit.*, pp. 37 urm.

* Trad. versurilor, aici ca şi în cazurile fără altă specificare, aparţine lui Soriu Mărculescu.

fie „verosimili" și adeseori se recomanda drept cea mai sigură cale de a-i garanta naturii adevărul aparent, folosirea unui eveniment istoric real sau introducerea unui artificiu scenic. De pildă, Castelvetro recomandă folosirea versului pe scenă din cauză că vocea poate fi ridicată în declamația poetică mai ușor decît în discursul în proză obișnuit, stimulînd astfel stările emoționale[81].

Cunoașterea tehnică a artei poeziei asimilată din Aristotel și Horațiu i-a preschimbat pe poeți și pe critici în „filosofi morali". Dar cuvîntul filosofie însemna mai mult decît cunoaștere tehnică. Poetul trebuia să fie un profesor de virtute și un îndrumător în materie de virtute civică. Se credea că lectura poeților conduce la virtute. Operele lor sînt pline de avertismente și învățături alese și sincere, de pilde mișcătoare și ademenitoare de virtuți, de chipuri de eroi viteji, eroine caste, vasali credincioși și imperii ale dreptății.

SEMNIFICA MORALĂ Ș TAFIZICĂ A TEI.

Cea mai cuprinzătoare definiție a artelor făcea din ele fie un mijloc de perfecționare a naturii, fie o formă de concurare a activității creatoare a lui Dumnezeu. Pentru curentul de gîndire ortodox, imitația era esența oricărei arte. Simpla imitație era lărgită într-o imitare a naturii, iar aceasta la rîndul ei într-o imitare a artei lui Dumnezeu. Poetul e un alt Dumnezeu, spune Scaliger cu îndrăzneală, deoarece el poate crea ceea ce ar trebui să fie[82]. Natura era considerată ca fiind ascunsă îndărătul sau dedesubtul aparenței vizibile. Cennino Cennini spune: „Pentru pictură trebuie să fim înzestrați atît cu imaginație cît și cu dibăcie în mîini, ca să descoperim lucruri nevăzute ascunse sub opacitatea obiectelor naturale și ca să le fixăm cu mîna, înfățișînd vederii ceva ce înainte nu părea să existe"[83]. Dar căutarea acestei metode sau legi secrete era încărcată cu o semnificație religioasă. Era căutarea deprinderilor lui Dumnezeu, care, ipotetic vorbind, sînt perfecte. Dürer scria că prin căderea lui Adam, oamenii au pierdut urmele frumuseții divine așa cum și-au pierdut și virtuțile inițialele. „Creatorul i-a făcut cîndva pe oameni așa cum trebuie să fie și socotesc că înfățișarea chipeșă și drăgălășenia se află răspîndite prin toată mulțimea de oameni." Artistul trebuie să găsească urmele acestei forme perfecte pierdute[84].

FRUMOSUL C NATURĂ ASCUNSĂ.

Astfel, exigența de adevăr în reprezentare dusă pînă la ultimele ei concluzii înseamnă exigență de reprezentare *frumoasă*. Căci o copie după metodele divine de creație ar reflecta ceva din frumusețea acestor metode. Dürer (1471—1528) învață cu multă pregnanță că, deși vestigiile frumuseții divine din natură

[81] Castelvetro, *La poetica d'Aristotele*, p. 30.
[82] Scaliger, *Poetica*, cartea I, cap. I, citat de F.M. Padleford, *The Great Critics*, ed. Smith and Parks, New York, 1932, p. 113.
[83] *The Book of the Art of Cennino Cennini*, Londra, 1899, p. 4.
[84] Dürer, *Hrana ucenicului pictor*, ed. cit., p. 156.

sînt foarte greu de găsit, se cade ca fiecare om destoinic să dea o mînă de ajutor. El mărturisește: „Ce este frumusețea eu nu știu"[85]. „Eu nu știu sigur care este măsura supremă a frumuseții adevărate și n-o pot descrie bine." „Și nici nu se află pe pămînt un om care să poată spune categoric cum ar trebui să fie cea mai frumoasă înfățișare a omului. Nimeni nu știe aceasta, decît singur Dumnezeu."[86] Adaugă însă că matematica ne-ar putea fi de folos în această privință. Merită oricum să încercăm. „Dacă nu putem ajunge niciodată la desăvîrșire, trebuie oare să renunțăm cu totul la a mai învăța? Nu putem admite un astfel de gînd prostesc... dacă vrem să scoatem la iveală frumusețea pe care ne-o oferă natura și astfel să ne apropiem cît mai mult de adevărata țintă."[87] Frumosul ca artă, pentru Dürer, „se găsește doar în natură", iar natura în Dumnezeu. Prin urmare artistul trebuie să-l studieze pe Dumnezeu cu ajutorul științei și observației, căci numai printr-o atare supunere — care aduce după sine imitația — va izbuti omul să facă o figură frumoasă. „Cel care poate s-o smulgă de la natură, o stăpînește."[88] Michelangelo a conceput uneori arta ca înlăturare a maselor exterioare ce ascund forma frumoasă lăuntrică[89]. Sculptura lui era arta de a îndepărta sau tăia din blocul de piatră tot ceea ce ascunde statuia frumoasă aflată înăuntrul lui. În asemenea tendințe de gîndire, evident o moștenire a pietății, „perfecțiunea operei de artă presupune descoperirea unei ordini sau esențe ideale deja prezente prin harul lui Dumnezeu în ordinea existentă, iar artistul se consideră astfel mai degrabă un discipol sau un descoperitor, decît în primul rînd un creator sau un inventator. Deci, în măsura în care frumusețea e doar natură ascunsă, imitația naturii e calea care duce tot atît de bine la frumos ca și la verosimil și asemănarea cu viața, iar pictorii, transcriind datul, urmăresc un ideal.

Alberti de cele mai multe ori analizează separat imitația naturii și frumosul, dar întîmplător arată și implicațiile lor reciproce. El învăța că frumusețea trebuie să fie abordată prin natură, dar cu toate că era necesară o observație precisă și strînsă, trebuiau recoltate din ea acele elemente care „să ducă spiritul privitorului mult dincolo de lucrul la care se uită"[90]. Deși pictorul trebuie neapărat să meargă la școala naturii, aceasta nu împiedică în nici un chip reprezentarea lucrurilor perfecte. Căci Frumusețea, deși în sinea ei imobilă, este și răspîndită prin toată natura. Pentru gîndirea lui Alberti, există o identitate între imitarea naturii și imitarea Sursei, unitatea și frumusețea primordială, din care izvorăște natura.

---

[85] *Ibid.*, p. 100.
[86] *Ibid.*, p. 100.
[87] *Ibid.*, p. 146.
[88] *Ibid.*, p. 149.
[89] *Michelangelo*, ed. Carden, p. 251.
[90] Janitschek, *Leone Battista Albertis kunsttheoretische Schriften*, Viena, 1877, p. 150.

SIDNEY: [illegible] CA AMELIO[illegible] AL EXISTE[illegible] LUI.

Cei care au scris despre teoria poeziei și-au întemeiat observațiile critice pe o filosofie la fel de vagă a relației dintre frumos și artă. O variantă la tema artei ca imitație a adevărului interior precum și ca furnizoare de frumusețe e tabloul poetului incomparabil făcut de Sir Philip Sidney. El „merge mînă în mînă cu Natura", dar „devine în fapt altă Natură"[91]. Sidney susține că întregul sistem al artelor liberale are drept obiect natura, căreia i se supune. Singur poetul e capabil să depășească toate operele naturii și să se înalțe deasupra lor, deoarece Făuritorul ceresc l-a făcut și pe el, la rîndu-i, făuritor. „Natura n-a împodobit niciodată pămîntul în tapiserii atît de bogate cum au făcut-o felurițí poeți, nici cu rîuri plăcute, arbori roditori, flori dulce-mirositoare, nici cu orice altceva ar putea face mult preaiubitul pămînt și mai fermecător."[92] Poetul îl creează pe îndrăgostitul ideal Teagene, pe prietenul ideal Pilade, pe soldatul ideal Orlando, pe prințul ideal Cirus. „Spiritul înălțat" al poetului ne face să știm ce e desăvîrșirea. El este autorul artei arhitecturale, cea care le guvernează pe toate celelalte, pentru că ceea ce astronomii, istoricii și filosofii morali înfățișează sub formă de amănunte sterpe și izolate sau sub formă de „descrieri prolixe" și „simple reguli", poetul înfățișează într-o pictură desăvîrșită care poate izbi, străpunge și poseda sufletul mai mult decît filosofia, și e mai darnică în tipare perfecte decît istoria „cu simplul ei «a fost»". Totul, de la Infernul pînă la Paradisul lui Dante, aflîndu-se sub autoritatea penei lui, el plăsmuiește o natură deasupra naturii. Și aceasta nu e doar un castel în vînt, chiar dacă mijlocul de înfăptuire îi este „imitația sau ficțiunea", deoarece caracterele ideale create de un poet zămislesc altele la fel. Poetul „hărăzește lumii un Cirus ca să facă mulți Ciruși"[93]. Ținta morală a poeziei e concepută aici nu ca divorț al poeziei de realitate, ci ca sporire a cantității de realitate morală. Desăvîrșirea operei de artă înseamnă înălțarea, cu ajutor divin, pe culmea naturii evidente, a unei noi puteri și slave.

ARTA NU M[illegible] ENERGIE C[illegible] CĂ, CI PUTE[illegible] UMANĂ.

Inventivitatea artistului s-a deplasat insensibil de la a găsi ceea ce, deși ascuns, există deja, la a selecta, a crea sau a modela o imagine mentală numai prin forța omului. Dürer și Fracastoro (1483—1553) insistă amîndoi asupra energiei artei, impersonal concepută, în producerea formei frumoase. Dürer spune că arta și nu omul făurește magia artei[94]; Fracastoro afirmă că arta și nu Dumnezeu insuflă frenezie geniului. „Nu Dumnezeu e cauza, ci muzica însăși, plină de un fel de minune măreață și răscolitoare ce face ca pulsul să bată o dată cu ritmul, ca și cum ar fi stîrnit de vreo frenezie violentă, și

---

[91] Sidney, op. cit., p. 8.
[92] *Loc. cit.*
[93] *Op. cit.*, p. 9.
[94] Dürer, *Hrana ucenicului pictor*, ed. cit. p. 149.

face să piară stăpînirea de sine şi te înalţă pînă la extaz."[95] Fracastoro spune mai departe că poeţii sînt numiţi divini din cauză că sînt atinşi de această nebunie divină. Insistă însă şi asupra evoluţiei treptate a artei din precedente umane. În această perioadă, linia de demarcaţie dintre contribuţia umană şi infuzia divină în alcătuirea geniului e abia vizibilă şi instabilă.

Nu atît darul lui Dumnezeu cît alegerea omului a ajuns să fie cauza frumosului. Giotto a iniţiat o nouă eră în istoria picturii nu numai pentru că a făcut apel la natură în loc de a reproduce orbeşte formule de atelier, ci şi pentru că a făcut apel la natură cu puterea lui omenească de decizie. A ales din natură „cele mai strălucitoare părţi, dintre cele mai bune şi mai minunate trăsături ale ei". Libertatea voinţei umane se manifestă aici nu ca un postulat moral, ci ca o bază necesară în realizarea artistică. Veghează necontenit ca să iei cele mai desăvîrşite părţi de la multe chipuri frumoase, era un dicton obişnuit.

MONIA ÎŞI OFUNDEAZĂ ELESUL.

Dar a alege înseamnă a te angaja în ceva cu capacitatea care-l particularizează pe om ca om. Alegerea celei mai strălucite şi mai minunate trăsături din infinitele oferte ale naturii reprezenta pentru teoreticienii artei numai prima treaptă în procesul de umanizare a produsului. Din ceea ce a ales, artistul purcede la crearea unei armonii. Armonia, o ştim deja, a fost sinonimul general acceptat pentru frumos sau pentru ţelul artistului de-a lungul tuturor epocilor cunoscute de filosofia artei. Numai termenul generic a rămas însă acelaşi. Pentru mentalitatea medievală, să ne-o reamintim, armonia semnifica maximum de concurare umană a Unităţii divine. Lumea creatoare, condamnată prin însuşi caracterul ei să fie multiplă, se înalţă întru armonie, ca o „cetate bine rînduită", ca un cor de voci consonante, străduindu-se prin propriu-i efort să fie cît mai asemănătoare cu putinţă cu unitatea simplă a lui Dumnezeu. În vremea noastră, armonia încă mai este o categorie estetică. Dar acum, nu teologia, ci mai degrabă psihologia e regina ştiinţelor. Aşa încît astăzi armonia e uneori definită ca armonie a impulsurilor: sinestezie. E, prin urmare, de datoria noastră să notăm ce semnificaţie avea pentru Alberti, Dürer sau Leonardo armonia produsă de om într-o pictură ori un poem bun. Armonia însemna acordul complet al diferitelor părţi ale unui obiect de artă, între fiecare în parte şi cu întregul. Ceea ce mintea şi mîna omului, ingeniozitatea şi inventivitatea sa, urmau să confere elementelor naturale alese erau profunzimea şi completitudinea organizării. Se foloseau diverse cuvinte şi formule pentru a exprima noţiunea de concordanţă stilistică totală: raport, proporţie, *concinnitas*, corespondenţă, compoziţie. Un canon matematic era acela care cuprindea mijloacele necesare pentru a face dintr-un bărbat, dintr-o femeie, dintr-un copil, dintr-un cal, dintr-o clădire sau dintr-o statuie un ansamblu concordant. Dar regulile, delimitările şi schemele ingenioase rezultate din măsurarea a sute de dimen-

[95] Girolamo Fracastoro, *Naugerius, sive de poetica dialogus*, trad. Kelso, p. 65.

siuni şi arii analoge nu aduceau altă contribuţie decît ceea ce poate însemna aportul unei corelaţii cantitative la o integritate organică. „Folosul şi funcţia“ fiecărei părţi erau luate în considerare astfel încît opera să poată fi caracterizată de un efect emoţional unic. Dacă într-o pictură înfăţişezi un om mort, atunci trebuie să pară „mort pînă-n vîrful unghiilor“, iar „cei vii, cu adevărat în viaţă“[96]. Alberti relatează o foarte admirată „piesă istorică“ reprezentîndu-l pe Meleagru. Tot ce ţinea de cadavru „părea scofîlcit şi lînced“; dar nu numai cadavrul. Cei ce purtau sicriul „păreau că jeluie şi totodată că trudesc din toate mădularele“[97]. Convenienţa şi corespondenţa interziceau incongruenţele, cum ar fi fost o figură „plină de sevă“ cu o „mînă uscăţivă“, ori un bărbat corpolent într-o încăpere foarte mică de parcă ar fi „închis într-un dulap“[98]. Membrele trebuie deci să-şi corespundă nu numai ca proporţie, mărime şi ordine matematică, ci şi în colorit, funcţie, demnitate şi în „orice altceva ar putea conduce la Frumuseţe şi Armonie“[99]. Armonia se difuzează. Ea presupune lărgimea de vederi necesară pentru cuprinderea tuturor aspectelor unei opere. Presupune de asemenea profunzime analitică pentru a verifica dacă toate nivelurile entităţii complete sînt în egală măsură organizate. „Părţile unei naraţii sînt trupurile; părţile trupurilor sînt membrele; părţile membrelor sînt suprafeţele.“[100] E la fel de necesar ca pe suprafeţe „luminile minunate să se cufunde treptat în umbre dulci“ cum este necesar ca toate corpurile să corespundă acţiunii[101].

Armonia ce decurge din selecţia operată de om asupra naturii şi din potrivirea reciprocă a părţilor într-un întreg se confundă pentru arta Renaşterii, sub chipul unui ideal, în arta desenului. Această artă a desenului, rudă şi izvor al celor trei arte ale arhitecturii, sculpturii şi picturii, se profilează ca un arc. În caracterizarea acestei arte, înălţate pe un ideal de armonie, Vasari se face ecoul lui Michelangelo. Desenul iese din experienţă şi se întoarce la experienţă. Căci el este făurit în intelect din sortarea multor experienţe particulare, ca să alcătuiască un etalon unic al excelenţei. „Este ca o formă sau o idee a tuturor obiectelor din natură, cu totul minunat în ceea ce conturează, deoarece nu numai în ce priveşte corpurile oamenilor şi animalelor, dar şi clădirile, plantele, în pictură şi în sculptură, desenul are cunoştinţă de proporţiile întregului faţă de părţi şi ale părţilor între ele şi faţă de întreg... Din

96 Alberti, *op. cit.*, p. 257.
97 *Ibid.*, pp. 256, 257.
98 *Ibid.*, p. 257.
99 *Ibid.*, p. 256.
100 *Loc. cit.*
101 *Ibid.*, p. 257.

această cunoaştere izvorăşte o anumită concepţie şi judecată."[102] Iar apoi, acest arhetip sau tipar, armonios şi unic, se traduce, prin creion sau cretă, într-o realitate vizibilă.

Desenul e o ştiinţă: o abstractizare sau ordonare a lucrurilor găsite în natură; e şi o forţă cu ajutorul căreia noi corpuri sînt create de către om prin sintetizarea relaţiilor juste şi desfătătoare furnizate de natură. Prin eficacitatea desenului, omul poate construi o „clădire de o frumuseţe pură în loc de o cocioabă rău gîndită şi dezgustătoare". Dar clădirea de o frumuseţe pură, dacă arhitectul era un discipol renascentist al lui Vitruviu, îşi deriva proporţiile din cele ale trupului omenesc natural. De la corpul uman la creierul artistului; în creierul artistului, deducerea raporturilor esenţiale; de la schema raţională la metoda pătrunzătoare şi dexteritate [artă]; de la artă la mînă, iar de la mînă la cioplirea, lustruirea, aranjarea şi stivuirea blocurilor de piatră pentru a face un palat.

Dar marea forţă a acestei arte a desenului l-a dus uneori pe artistul tot mai încrezător în sine dincolo de dimensiunile date ale corpului uman. Alegerea şi ordonarea au devenit independente de sursa naturală. Oricît de mult şi-ar fi întemeiat meşteşugul pe disecţii ale corpului omenesc, Michelangelo „îşi făcea figurile lungi de nouă, zece şi chiar douăsprezece capete, fără alt scop decît căutarea unei anumite graţii în îmbinarea părţilor care e cu neputinţă de găsit în forma naturală, şi spunea că artistul trebuie să-şi aibă uneltele de măsură nu în mînă, ci în ochi, din cauză că mîna doar lucrează; cel care judecă este ochiul"[103]. Aici, în alterarea şi distorsionarea deliberată a naturii de dragul unei mai mari graţii, demersul se face de la o disponibilitate umană la alta, nu de la om la Dumnezeu, nici măcar de la om la natură.

Tendinţa artei desenului de a se dezvolta într-o vegetaţie bogată şi larg ramificată e vădită de „Cuvintele deosebitoare" ale lui Dürer. Acesta a prezentat ca etalon canonul unei figuri ideale similar cu cel al lui Alberti, dar în cea de-a treia din cele *Patru cărţi despre proporţia omenească*, el îl învaţă pe tînărul artist german cum să moduleze liber pornind de la cheia fundamentală. Atîrnă de voinţa omului, spune Dürer, să se abată de la norma de aur către „mare, lung, trupeş, lat, gros, îngust, subţire, tînăr, bătrîn, gras, slab, drăguţ, urît, tare, moale şi aşa mai departe"[104], lucru ce se poate face prin meşteşug conştient, ca şi prin metodă. Artistul înţelept are multe coarde la arc, chiar dacă dintre ele numai una e cea mai bună. Trebuie să fie pre-

[102] Vasari, *Despre tehnică*, trad. Maclehose, ed. G.B. Brown, 1907, p. 205. Cap. I, §74, *Despre pictură*.

[103] J.A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, 2 vol., New York, 1925, vol. I, pp. 204, 205.

[104] *The Literary Remains of Albrecht Dürer*, p. 241.

gătit cu tipare pentru oameni de caractere și temperamente diferite. „Astfel, cu ajutorul proporțiilor [trupului], poate fi arătată înfățișarea exterioară a oricărui gen de om, după cum natura sa este de foc, de aer, de pămînt sau de apă. Căci forța artei stăpînește toate operele."[105] Fascinat cum e de noul sistem italian, care reduce toată complexitatea faptului natural la știință, Dürer nu uită totuși niciodată că arta se găsește doar în natură și că natura nu se repetă niciodată. Canonul stătea în picioare. Dar oricît de paradoxal, stătea în picioare și constatarea incompatibilității etaloanelor de frumusețe. „Frumusețea este sădită în om în așa fel, iar judecata noastră atît de nesigură în aprecierea ei, încît ... se întîmplă să întîlnim doi oameni, amîndoi foarte frumoși și plăcuți la vedere, care totuși nu se aseamănă unul cu altul în nici o parte a trupului lor, nici în ce privește proporțiile diferitelor părți și nici în conformația lor."[106] Arta desenului, coborîtă din cer pe pămînt, a început să navigheze pe mări vaste și îndepărtate.

ENTUZ POETI

Progresiunea constantă spre libertatea umană prin selecție, respingere și entuziasm sintetizator e rezumată, pentru poezie, de Fracastoro: întîi, poetul „a început să moduleze sunete, să aleagă muzicalul și să respingă nemuzicalul, ori să le lege cît mai bine cu putință, să se complacă mai ales în metafore, să dea atenție sonorității și suavității și, pe scurt, tuturor celorlalte podoabe ale limbii. Apoi și-a propus să se ocupe de metri și picioare, să facă versuri și să vadă care e potrivit fiecărei idei. Drept conținut, a dorit numai frumosul și excelentul căruia să-i atribuie numai însușiri frumoase și admirabile. Dacă acestea lipseau, el și-a propus să le plăsmuiască prin metafore, să pornească în căutarea de digresiuni și comparații și să nu piardă din vedere nici unul din celelalte artificii care țintesc la excelența rostirii, topica, tranzițiile, figurile și alte ornamente nefolosite astăzi. De îndată ce strînse laolaltă toate frumusețile de limbaj și subiect și le dădu glas, simți furișîndu-i-se în sine o anumită armonie miraculoasă și aproape divină și cu care nici o alta nu se putea asemui. Iar apoi își dădu seama, ca să zic așa, că-și ieșise din sine. Nu se putea stăpîni, ci delira asemeni celor ce iau parte la misterele lui Bacchus și-ale Cibelei cînd fluierele încep să cînte și le răspund tobele"[107].

FRACA POTEN NATUR

În dialogul *Naugerius*, în care Fracastoro încearcă să recîștige polivalența și dramatismul unui dialog socratic, se trec în revistă diferitele scopuri posibile ale poetului, cu un popas marcat de muzică și de aclamațiile asistenței atunci cînd se sugerează că menirea poetului e, după cum spune Aristotel, să imite universalul, și nu particularul. Acest universal aristotelic e subtil convertit de Fracastoro în Ideea platonică de frumos: o esență unică și absolută.

[105] *Hrana ucenicului pictor*, ed. cit., p. 152.
[106] *Ibid.*, p. 151.
[107] Girolamo Fracastoro, *Naugerius, sive De poetica dialogus*, trad. Kelso, în *University of Illinois, Studies in Language and Literature*, Urbana, 1924, vol. IX, nr. 3, p. 65.

„Poetul este ca pictorul care nu dorește să înfățișeze acest om particular sau altul așa cum e, cu multele-i cusururi, ci care, după ce a contemplat ideea universală și în cel mai înalt grad frumoasă a creatorului său, face lucrurile așa cum ar trebui să fie."[108] Dar acest „ar trebui să fie", la Fracastoro, nu se dizolvă într-o viziune spirituală inaccesibilă ochilor, ci e ilustrat prin intermediul ornamentelor lui Virgiliu. Pentru un om obișnuit ar fi fost de ajuns să spună: „e un crîng". Virgiliu însă, care în chip vădit contemplase Ideea supremă, a avut inteligența să zugrăvească o pădure cu frumuseți suplimentare:

Acolo în valea retrasă
O răzlețită dumbravă cu crengi care sună din frunze.

Poetul e versat în științe și e în măsură să le predea și altora. Cînd însă prezintă agricultura sau navigația sau filosofia, materialul ne este înfățișat „viu, desăvîrșit și ornat", iar nu „neșlefuit" și „simplu". De exemplu, „dacă un filosof oarecare, folosind un limbaj neornat, ne-ar învăța că universul e pătruns de un spirit, aș prinde drag de ideea aceasta, ca de o idee nobilă. Dar dacă același filosof mi-ar spune același lucru în chip poetic, și ar spune:

Dintru-nceputuri tăria, pămîntul, apoasele cîmpuri,
Globu-n lumină al lunii și soarele, astrul titanic,
Sînt de un spirit lăuntric hrănite și-n părți risipit deci
Sufletul mișcă întregul cu marele trup în amestec.

Dacă, îmi zic eu, îmi prezintă același lucru în felul acesta, nu numai îl voi îndrăgi, dar voi fi cuprins de uimire și voi simți un ce divin intrîndu-mi în suflet"[109]. Reprezentant tipic al Renașterii în încercarea sa de a îmbrățișa diverse idealuri divergente imperfect elaborate, Fracastoro consideră posibil să descrie adaosurile decorative ale poetului atît ca o dezvoltare a materiei originare, cît și ca artificii retorice.

Teoria literară a lui Fracastoro oferă astfel mărturii sigure asupra umanismului în dezvoltare. Pentru acest umanism, idealul artistului, pictor perfect al „pre-conceptului" operei de realizat pe care-l poartă în mintea sa, admite contrarierea naturii în folosul frumosului. O dată conștient de puterea sa, artistul pornește pe un drum care-l face să înlocuiască natura divină cu rațiunea umană, iar virtutea și pietatea cu plăcerea omenească. Se acordă tot mai multă atenție broderiei vălului, echilibrării perioadelor și introducerii jocurilor de idei, eufuismului, torsionării coloanelor și văluririi suprafețelor,

---

108 Fracastoro, *op. cit.*, p. 60.
109 *Ibid.*, p. 60 (Versurile din Virgiliu, *Eneida*, VI, 703–704 și 724–727, în trad. lui D. Murărașu).

jocului și eficacității aspectului exterior propriu-zis — adică barocului. Pînă la urmă, s-au ivit spirite îndrăznețe care să afirme că singurul lucru demn de considerație într-o operă de artă e plăcerea produsă de ea. Adevărul, puterea ei educativă, echilibrarea propriului ei geniu cu eficiența naturii aveau să fie respinse, pentru ca în locul lor să rămînă într-o marcată izolare scopul unic al plăcerii.

PROBL… PLĂCE…

Dar semnificația plăcerii i-a derutat pe criticii Renașterii la fel de mult ca și semnificația armoniei. A cui plăcere să fie luată în considerare? Și de ce să fie plăcerea un criteriu al frumosului? Aceste întrebări cereau imperios un răspuns în mințile celor mai profunzi dintre ei. Și au răspuns ezitant, cînd făcînd apel la gustul majorității drept cel mai bun criteriu, cînd zicînd că numai pictorul se poate încrede în plăcerea sa ca judecată artistică adevărată, cînd mărturisind cu toată sinceritatea că agrementul, ca și frumosul, e o enigmă. Numai un pictor poate emite judecăți despre picturi, spunea Dürer. Dar adăuga: „Însă oricine a făcut vreo lucrare *poate* s-o așeze în fața unui om simplu și să-l lase să o judece". Se prea poate ca înșiși neciopliții și nepricepuții să spună ceva folositor[110]. Iar Leonardo a spus cu încă și mai multă umilință: „Desigur, nu trebuie înlăturată nici o părere, a oricui ar fi, în timp ce pictezi; știm bine că omul, oricare ar fi, știe cum arată un alt om și va judeca fără greșeală"[111]. Iar Alberti credea că arta rătăcește nu cînd rupe cu tradiția, ci cînd încetează a-și propune ca țintă plăcerea tuturor oamenilor.

Teoria lui Aristotel, după care între simț și obiectul sensibil se păstrează o proporție, a fost resuscitată atunci pentru a explica relația dintre plăcere și frumos. Proporționalitatea e în măsură nu numai să constituie frumusețea în cadrul operei, ci și să realizeze o legătură congenială între spectator și obiectul contemplat. Dürer a considerat că plăcerea trebuie abandonată ca criteriu estetic în favoarea mediei de aur. Dar idealul mediei de aur poate fi convertit într-o relație, o relație subiect-obiect, care să impună pur și simplu evitarea excesivului și a insuficientului.

FRUMOS… PROMPT… A FUNCT… ZORIALE…

Idealul proporționalității îl găsim orientat în acest sens la începutul secolului al XVII-lea de către Descartes (1596—1650). Și el, ca și Dürer, afirmase caracterul variabil al criteriului frumuseții, rămînînd ca acesta să fie decis practic de generalitatea plăcerii. Dar pentru filosoful matematician, variabila aceasta își avea constanta ei. Vorbind în general, spune el, nici frumosul, nici agreabilul nu înseamnă nimic altceva decît relația judecății noastre cu un obiect[112]. Pentru o tratare mai amănunțită, Descartes trimite apoi la lucrarea sa *Compendium Musicae*, unde explică de ce un sunet e mai plăcut

[110] Dürer, *Hrana ucenicului pictor*, pp. 102, 101.
[111] *Tratat despre pictură*, p. 46, fragm. 72.
[112] *Oeuvres de Descartes*, ed. Adam și Tannery, Paris, 1902, vol. I, pp. 132—134.

decît altul. Delectarea, spune el, „necesită o anumită proporție între obiect și simț... Printre obiectele sensibile, cel mai plăcut spiritului nu e acela care este cel mai ușor perceput de către simț, după cum, dimpotrivă, nici acela care e sesizat cu cea mai mare dificultate, ci acela care nu e perceput chiar atît de ușor, încît dorința naturală prin mijlocirea căreia simțurile sînt transportate spre obiectele lor adecvate să nu fie total satisfăcută, dar nici chiar atît de greu, încît din pricina aceasta simțul să obosească"[113]. Armonia frumosului are înțelesul nu de proporție între linii, mase sau membre, ci între stimul și reacție[114].

Cu toate că nici în gîndirea estetică ortodoxă a Renașterii, nici în încercările de reflecție ale artiștilor și criticilor individuali nu se produce un divorț spectaculos de filosofia medievală, totuși, pe întreg parcursul, aproape insensibil, puțin cîte puțin, printr-un loc sau altul, transformînd din ce în ce mai mult frumusețea formei în frumusețea pe care o poate procura știința trudnic dobîndită, frumusețea luminii în distincția sau „răsplata elogiului" pe care arta le-o poate conferi oamenilor de seamă, frumusețea unui simbol în ornamentica delicată și raporturile plăcute ale învelișului exterior, un spirit nou își face intrarea în estetică. O devoțiune aproape religioasă față de autoritatea clasicilor de curînd redobîndiți, Platon, Aristotel, Horațiu, Virgiliu, e de mare ajutor în medierea și înlesnirea prefacerii.

ULARIZAREA ICE RAȚIO- ATE ȘI IN- ALITATE.

O autoritate intelectuală și păgînă, oricît de impunătoare, e de natură să acționeze asupra minții omului altfel decît o autoritate religioasă. Deoarece cînd omul se raportează la ceva creat de om, discuția e totdeauna cu putință. Astfel, din Platon și Aristotel se scoteau fundamentări și argumente ca atare, dar din același arsenal era extrasă și deprinderea de a raționa. Platon însuși furnizează cel mai bun exemplu de energie autodistructivă care se poate dezvolta dintr-o autoritate rațională. Apologiile poeziei, scrise pe atunci cu sutele și apelînd, pentru mai multă pondere, la Platon, s-au dovedit, spre mirarea celor ce și-au dat seama, antiplatonice. Deși doctrina metafizică a frumosului care justifica ficțiunile senzoriale și poezia profană era, într-adevăr, extrasă din dialoguri, Platon însuși era totuși un „biciuitor al poeților". El a expulzat tagma imitatorilor, fie ei și încununați, din comunitatea sa ideală. Paradoxul acesta a devenit pînă la urmă nodul gordian care-i chinuia și-i punea la încercare pe acești „apărători". Platon a ajuns să fie pentru ei

---

[113] *Ibid.*, vol. X, p. 92.

[114] Cf. ... cugetul
nu e disociabil de-obiectul contemplării,
cum nu-i de vin nici setea la omul care bea,
neștiutor plăcerea mai mult de-i stă-n dorință
ori în savoarea boabei bogate ce i-o-mpacă.
Robert Bridges, *Testament of Beauty*.

„dulcele inamic". Cutezătoarea independenţă a lui Sidney în soluţionarea acestei dificultăţi reprezintă independenţa unui întreg grup, nicidecum o sfidare izolată. Era expresia unei perioade care punea toate autorităţile, indiferent cît de blînde sau de înalte ar fi fost ele, sub autoritatea propriei judecăţi a omului. „Dacă Platon", spunea Sidney, „vrea să pîngărească izvorul din care îşi trag obîrşia apele sale curgătoare, să cercetăm cu tot curajul din ce pricini a făcut-o."[115] Concluzia lui a fost că Platon a condamnat mai degrabă abuzul decît esenţa poeziei şi că însuşi oprobriul acesta trebuie privit în contextul scrierilor lui Platon luate ca un tot. De ce e oare nevoie ca a zecea carte a *Statului* să copleşească semnificaţiile din *Fedru* şi din *Banchetul*?

CLASICII, RABILI I SPIRITUL DERNITĂ

Această luptă cu Platon dusă cu argumente luate din însuşi Platon e numai unul din exemplele de atitudine emancipată faţă de clasici care se face vizibilă cu tot mai multă claritate în Renaştere. Şi totuşi şi aici, semnalarea unei anumite noutăţi în teoria estetică şi indicarea reînvierii decise a erudiţiei clasice drept cauză sînt parţial înşelătoare. Căci Boccaccio îl adaptase pe Platon la nevoile sale de apologet al poeziei înainte ca Marsilio Ficino (1433—1499) să fi devenit, prin traducerile sale, transmiţătorul principalelor idei ale lui Platon în Academia platonică a lui Lorenzo; iar rădăcinile lui Boccaccio coboară direct pînă la Augustin şi Lactanţiu. La obiecţia împotriva poeziei, preluată de la părinţii creştini, că Platon însuşi i-a exilat pe poeţi din republica lui ideală, Boccaccio răspunde că „numai poeţii care scriau lucruri rele" erau expulzaţi. „Nu pot crede că Homer era surghiunit."[116] Dar dovezile de neîncredere în autoritatea religioasă, şi chiar în cea clasică, au fost tot mai dese în secolul al XVI-lea. În 1536, Pierre Ramus (1515—1572) a apărat cu succes la Universitatea din Paris teza că „afirmaţiile lui Aristotel, de la prima pînă la ultima, sînt false şi sînt închipuiri deşarte"[117]. Fără îndoială, Ramus reprezenta minoritatea, operele lui au fost interzise prin ordin regal şi el a fost exilat în repetate rînduri. Îşi făcuse totuşi adepţi, iar tonul său de sfidare se făcuse deja auzit şi se amplifica mai curînd decît să se atenueze. O spărtură în rîndurile aristoteliştilor însemna în acele vremuri un tip cu totul remarcabil de protestantism. Încă de la 12 septembrie 1512, Giovanni Pico îi scrisese într-un spirit şi mai larg de modernitate independentă criticului literar Bembo: „După părerea mea noi sîntem mai mari decît anticii". Şi continuă, în parafraza profesorului Bullock: „Dacă ar fi mai mari ca noi, cum să nădăjduim să ne întindem picioarele după paşii lor de uriaşi? Dacă (aşa cum crede Pico) noi sîntem mai mari, nu ne-am clătina oare în chip caraghios micşorîndu-ne paşii după ai lor? Stilul retoric trebuie să se schimbe

---

[115] Sidney, *op. cit.*, p. 44.
[116] Osgood, *op. cit.*, p. 89, XIV, 19.
[117] Spingarn, *op. cit.*, p. 137.

o dată cu anii schimbători“[118]. În 1543, Ortensio Landi ridiculiza servilismul italian faţă de „acel dobitoc netrebnic de Aristotel“[119].

Acea „cercetare curajoasă“ cu care Sidney îşi înfruntase dulcele inamic Platon, Ramus pe „magistrul celor care ştiu“, iar Pico autoritatea clasică în general, a fost extinsă în spiritul Renaşterii şi asupra unor probleme mai speciale privitoare la poezie, artă şi imaginaţie. Deşi ortodoxia epocii oferea un ansamblu de definiţii raţionale în legătură cu scopul, instrumentul, esenţa, modelul şi materialele artelor şi cu toate că presupunea finalitatea morală ca justificare a artei precum şi originea ei supramundană, exista o heterodoxie foarte vie care făgăduia o nouă orientare, poate încă depărtată.

ELVETRO: ĂTAREA ŞI TATEA CA JRI POETICE.

Reacţia radicală împotriva finalităţii morale a poeziei este succint exprimată de Castelvetro: „Dacă un poem e desfătător, ce mai contează începutul, mijlocul şi sfîrşitul?“[120] Iar Bernardo Tasso (1493—1569) mărturiseşte: „Mi-am cheltuit cele mai multe eforturi în încercarea de a plăcea, întrucît îmi pare mai necesară şi mai anevoie de atins, pentru că ştim din experienţă că mulţi poeţi ne pot instrui şi ne pot aduce foloase în foarte mare măsură, producîndu-ne însă cu siguranţă foarte puţină desfătare“[121]. Aserţiunea lui Castelvetro că plăcerea, nu instruirea şi virtutea, e ţinta poeziei este cea mai extremistă pe care o putem întîlni în teoriile asupra poeziei din acea vreme şi reprezintă heterodoxia infiltrată în întreaga sa teorie despre poezie. Poetul nu trebuie să-şi confunde misiunea cu cea a filosofiei, ştiinţelor naturale ori satirei, întrucît ceea ce i se cere e „să desfete şi să recreeze minţile mulţimii necoapte şi ale poporului de rînd“[122]. Poetul să lase adevărul ascuns în seama filosofilor şi oamenilor de ştiinţă, care sînt foarte depărtaţi de poezie. Obedienţa faţă de regulile artei, greşelile lui întîmplătoare, toate îi vor fi iertate dacă satisface cererea populară de plăcere. Castelvetro îl sileşte pe Aristotel să-i predice această doctrină de extracţie proprie, tot aşa cum Platon era şi el deseori transmutat din semnificaţia lui literală în aceea a interpretării lui renascentiste. După cum Platon, se spunea, n-a intenţionat în mod serios să-i izgonească pe poeţi, nici Aristotel, se pretindea, n-a avut de gînd să afirme că purificarea de milă şi frică e scopul poeziei[123]. Plăcerea mulţimii trebuie produsă prin introducerea de către poet a miraculosului şi prin priceperea cu care învinge dificultăţile. Aşa cum Castelvetro insistă asupra scopului plăcerii în chip mai intransigent decît mulţi dintre contemporanii săi, tot aşa el insistă şi asupra noutăţii operei poetului. Acesta nu trebuie să-i copieze

[118] Bullock, *The Precept of Plagiarism in the Cinquecento*, în *Modern Philology*, vol. XXV, nr. 3, februarie 1928.
[119] Spingarn, *op. cit.*, p. 164.
[120] *Poetica d'Aristotele*, p. 158. Citat după Saintsbury, *History of Criticism*, vol. II, p. 87.
[121] Spingarn, *op. cit.*, p. 55.
[122] Castelvetro, *op. cit.*, p. 29, citat de Charlton, *op. cit.*, p. 60.
[123] *Ibid.*, p. 275, citat de Charlton, *op. cit.*, p. 66.

pe antici, din cauză că atunci n-ar mai inventa. Cu el, invenţia devine nu descoperirea a ceva ascuns în natură sau în literatura clasică, ci ceva alcătuit de însuşi poetul. El stăruie asupra interpretării stricte a poetului ca făuritor sau creator. Pictorul copiază; poetul „face ceva cu totul original, în întregime deosebit de ceea ce s-a făcut pînă-n acea zi"[124].

DÜRER DE GENIU.

S-a remarcat adesea nota de răzvrătire independentă din scrierile „celui mai violent Castelvetro". Nu la fel de des au fost notate afirmaţiile lui Dürer formulate încă şi mai devreme în acelaşi veac şi punînd în evidenţă inexplicabilitatea şi inepuizabilul geniului artistic. Deşi Dürer ardea de dorinţa de a-i înzestra pe pictorii germani cu ştiinţa şi modelele italiene, era conştient de faptul că instrucţia, oricît de intensă, nu poate lua locul naturii. Exerciţiul îndelungat al mîinii şi asimilarea artelor măsurării nu sînt utile decît pentru cineva care are „dispoziţie naturală". „Dispoziţia naturală" a pictorului înseamnă fantezie bogată în figuri, fecunditate atît de mare şi de spontană, încît dacă ar fi să trăiască o sută de ani să poată produce în fiecare zi o formă nemaivăzută şi chiar neimaginată cîndva. Cu siguranţă că Dumnezeu le dă unor oameni daruri mari! Acest dar minunat se poate manifesta în deplinătatea lui, contrar opiniei comune, şi într-o mică schiţă nefinisată. Dacă i se declanşează starea de genialitate, într-o jumătate de zi el poate depăşi truda de un an de zile a altuia. Cineva atît de înzestrat nu e al vremii sale. De multe ori opera e fără echivalent multe veacuri înainte şi după el.

POEZIA CA ŢIUNE PUR

Dürer n-ar fi rupt niciodată geniul omenesc de inspiraţia divină sau de cultivarea prin studiu. Astfel, pentru el, fantezia îmbelşugată şi capricioasă continua să rămînă îndatorată lui Dumnezeu şi studierii naturii şi matematicii. Exista însă în critica literară a vremii o tendinţă de a reteza net legăturile dintre poezie şi natură şi poezie şi modelele clasice. Unii declarau că substanţa poeziei este ficţiunea pură. Această interpretare contravenea doctrinei ortodoxe după care poezia era imitaţie a universalului. Adică, geniul inventiv al poetului se îndeletniceşte cu figurarea ideilor platonice, a tiparelor stocate în cer, ale unui bine superior şi ale unui civism mai eroic. Interpretarea imitaţiei ca act de copiere, chiar dacă era vorba de pătrunderea legii tainice a lui Dumnezeu sau a universalului aristotelic, dignifica şi încătuşa oarecum funcţia poetului. Analiza raţională a semnificaţiei termenului de „imitaţie", analiză pe care energia intelectuală a criticii literare din Renaştere o precipita, a dus pînă la urmă la sugestia că „imitaţia" e imaginaţia sau fantezia în înţelesul modern. De pildă, chiar la începutul secolului al XV-lea, Lionardo Bruni demonstrează că noi nu receptăm nici un fel de impresie morală de la poezie din cauză că ne dăm seama că e „fictivă"[125]. Pe la mijlocul aceluiaşi

[124] *Ibid.*, p. 68, citat de Charlton, *op. cit.*, p. 35.
[125] Spingarn, *op. cit.*, p. 10.

veac, Battista Guarini arată că nu sîntem şocaţi de elementele triste sau perverse ale poeziei aşa cum am fi în „viaţa reală" din cauză că în poezie singura noastră preocupare e succesul sau insuccesul artistului în asamblarea personajelor şi acţiunilor lui. „Îl criticăm pe artist, nu pe moralist"[126], spune el. Şi cît de departe e oare de la observaţia lui Sidney — un ecou al celei a lui Minturno „*Numquam ne fallit, qui omnia confingit*"[127] — că „în ce-l priveşte pe poet, el nu afirmă nimic şi prin urmare nu minte niciodată", pînă la observaţia că el nu afirmă nimic şi că prin urmare nu rosteşte niciodată judecăţi morale de nici un fel? Pallavicino (1607—1667) se întreabă dacă e oare îndreptăţit să presupunem că mulţimea grăbită şi înflăcărată care-şi fură din somn ca să asiste la reprezentarea unei poveşti ia drept adevăr literal ceea ce vede şi aude. Îşi închipuie oare că figura Fortunei e o femeie reală? Şi că stîncile se prefac cu adevărat în cai?[128] Poezia există exclusiv într-un singur scop, spune el: să ne umple minţile cu viziuni proaspete şi splendide. Deşi viziunile estetice nu vehiculează nici un adevăr ştiinţific, omenirea i-a preţuit pe creatorii lor mai mult decît pe practicanţii tuturor celorlalte arte. Nici o altă carte nu e la fel de păzită cum e o carte de poezie. Nici un alt tip intelectual nu e numit divin[129].

Heterodoxia activă din critică a mers şi mai departe. În declaraţia de independenţă a criticii de artă, unele note tranşante au fost emise de filosofi speculativi. Apostol al libertăţii de gîndire în ştiinţă şi religie, Giordano Bruno credea în egală măsură şi în libertatea expresiei poetice. El spunea: Există tot atîtea genuri de poeţi cîte genuri de sentiment uman. Pedanţii stupizi au limitat aceste genuri la cei care poartă laurul sau mirtul, dar sînt poeţi ai vinului alb care poartă frunza de viţă; bacanalici care poartă iederă; cîntăreţi ai legii şi sacrificiului care poartă ramură de măslin; ai agriculturii, care poartă ramuri de plop, de ulm şi frunze de grîu; şi mai e un soi jovial şi modest care „îşi încing fruntea cu o cunună alcătuită din salată, cîrnaţi şi cutiuţa cu piper"[130]. Tot astfel, unii asupritori pedanţi ai geniului au măsurat excelenţa poetică prin conformitatea cu „regulile". „Fii pe deplin încredinţat, frate, că toţi cei de teapa asta sînt dobitoci."[131] Poezia nu s-a născut din reguli, ci regulile din poezie. Adevăraţii poeţi sînt recunoscuţi nu cu stînjenul intelectual, ci după cîntecul lor. Regulile lui Aristotel sînt de folos doar maimuţelor, iar criticii care vor stipula cantitatea şi felul metaforelor, invocaţiilor, unitatea subiectului, absenţa prologului sau epilogului „nu sînt altceva decît

126 *Loc. cit.*
127 Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta*, 1559, p. 68.
128 *Antologia storica della critica letteraria italiana*, ed. Andreoli, vol. I, p. 263.
129 *Ibid.*, vol. I, pp. 263, 264.
130 Giordano Bruno, *Discurs despre poeţi*, în *Library of the World's Best Literature*, vol. V p. 261'.
131 *Ibid.*, p. 2616.

nişte viermi", „care nu ştiu să facă nimic ca lumea, ci s-au născut doar ca să roadă şi să spurce studiile şi strădaniile altora"[132]. Revolta lui Francesco Patrizzi împotriva codului aristotelic a fost mai puţin înflăcărată, dar mai sistematică. În *Della Poetica* (1586), el susţinea că dominaţia critică a lui Aristotel are un fundament prea îngust, fiind şi confuză, şi obscură. El propunea în locul ei alte reguli, întemeiate pe întreaga dezvoltare a literaturii pînă în vremea sa[133].

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Bosanquet, *History of Aesthetic*, cap. VII.
Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.
Erwin Panofsky, *Idea*, pp. 23–38.
Saintsbury, *History of Criticism*, vol. II, cartea a IV-a.
Gregory Smith (antol.), *Elizabethan Critical Essays*, 2 vol., Oxford, 1904.
J. E. Spingarn, *History of the Literary Criticism in the Renaissance*, New York, 1899.
Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. IV.
K. Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin, 1900.

132 *Loc cit.*
133 Spingarn, *op. cit.*, pp. 165, 166.

VII

SECOLUL AL XVII-LEA ȘI REGIMUL NEOCLASIC PÎNĂ LA 1750

NE IN FI- E, REGULI TĂ.

Domnia rațiunii, care a înflorit în Franța în secolul al XVII-lea și a continuat acolo și în Anglia în secolul al XVIII-lea, e reprezentată în filosofie de către Descartes (1596—1650). Mirat că filosofia lîncezise atîta vreme în sterilitate din pricina neglijării modelului matematic de raționament, Descartes a decis în ce-l privește să nu accepte nici o idee ca adevărată dacă nu i se impune rațiunii cu aceeași evidență pe care-o constatase în intuirea propriei sale existențe ori care nu poate fi dedusă din axiome și certitudini fundamentale prin înlănțuiri logice sigure[1]. Pe latura ei critică și creatoare, epoca aceasta își găsește exemplificarea în Corneille (1609—1684), primul martir al idealului regulii rigide din rîndul dramaturgilor creatori, care și-a dus de bunăvoie crucea și le-a oferit astfel tuturor poeților o pildă eroică[2]. În trei prefețe critice: *Despre funcția și părțile poemului dramatic; Despre tragedie;* și despre *Cele trei unități,* el s-a străduit să demonstreze că singura cale de a ridica teatrul la o formă frumoasă, la eleganță și ordine, e respectarea strictă a regulilor aristotelice. S-a observat legătura strînsă dintre idealul lui Descartes de gîndire clară și distinctă și idealul de ordine, perfecțiune și coerență artistică al unor scriitori precum Corneille, Racine și Boileau: „Secolul al XVII-lea literar a reprezentat o realizare integrală a esteticii cartesiene din care Descartes nu redactase nici primul cuvînt"[3]. Formularea metodei științifice în arte și apelul la Aristotel continuaseră în Italia vreme de mai bine de un veac. Una din trăsăturile caracteristice ale Renașterii fuseseră apărările și rivalitățile poeziei, picturii și sculpturii, ca și prădarea lui Aristotel, Horațiu, Platon și Vitruviu în căutare de concepte, modele și argumente. Criticii francezi i-au întrecut pe italieni în luciditate seacă, claritate analitică și conștiință a

---

[1] *Oeuvres de Descartes,* ed. Adam et Tannery, Paris, 1902, vol. VI, pp. 8, 18, 32, 33.

[2] Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie,* 2 vol., Leipzig, 1914, vol. II, p. 163.

[3] Emile Krantz, *L'Esthétique de Descartes,* Paris, 1882, p. III. Cartea în întregimea ei constituie o dezvoltare a acestei teze.

metodei, dar cadrul general al gîndirii lor era identic și reflecta o origine comună.

DEMOCRI LOCUL L TOTEL.

E adevărat că filosofia secolului al XVII-lea se manifesta paralel cu afirmarea neoclasicismului în artă. Dar în asamblu, filosofii se opuneau spiritului aristotelic din care arta își deriva inspirația proaspătă. Filosoful lor grec era mai degrabă Democrit decît Aristotel sau Platon. Ei aplicau rațiunea la politică, psihologie, optică, fizică, la metodologia generală și la metafizică, înrudindu-se în această privință cu Copernic și Galilei, Kepler și Newton. Se poate spune în genere că dramaturgii și criticii francezi au creat noua modalitate rațională pentru epoca și țara lor fără ajutorul filosofiei și chiar sub privirile ei condescedente. Ocupați cu studiul și cu noua știință matematică, filosofii nu au urmărit cu simpatie schimbările ce aveau loc în lumea literară sau artistică. Într-adevăr, ațintindu-și privirile asupra formelor libere și neregulate dintr-o perioadă mai veche și neizbutind, cei mai mulți dintre ei, să-și modifice concepția tradițională despre proprietățile dăunătoare ale fanteziei, ei au și accentuat chiar contrastul dintre sferele filosofiei și artei. Pe măsură ce filosofia reușea să se consolideze și să se redreseze conform noii metode științifice, transformînd totul în materie și mișcare cu Hobbes, ori stabilind funcționarea automată și mecanică a proceselor spiritului cu Spinoza, cu atît mai mult ea repudia capriciozitatea și coloritul imagisticii. Cazul filosofiei poate fi comparat cu cel al unei doamne care a intrat în grațiile amantului ponegrindu-și rivala; la fel încerca parcă și filosofia să curteze matematicile și să le cîștige favoarea prin referiri denigratoare la poezie și la viziunile fanteziei. Relațiile dintre tărîmurile rațiunii filosofice și imaginației au început să se definească prin perechi de antiteze: unul contra multiplului; certul contra efemerului și inconstantului; oglinda netedă a naturii contra celei strîmbe; ordinea și adevărul obiectiv contra expresiei dispoziției personale și circumstanței accidentale. Marii filosofi ai acestei perioade, Spinoza, Leibniz, Bacon, Locke și Pascal, erau oameni cu judecată sănătoasă și cu preocupări practice, unii dintre ei cu înzestrări științifice remarcabile; dar gîndirea lor bine ținută în frîu era pusă în gardă împotriva infatuării sentimentelor iraționale și a fantasmagoriilor personale atractive. Locke (1632—1704) e poate cel mai înverșunat dintre toți în referirile sale la opera ingeniozității și fanteziei: „Mărturisesc", scrie el, „că în convorbirile în care căutăm mai degrabă plăcere și desfătare decît învățătură și perfecționare, asemenea podoabe împrumutate de la ele cu greu pot să treacă drept greșeli. Și totuși, dacă am vrea să vorbim despre lucruri așa cum sînt ele, trebuie să recunoaștem că toată arta retoricii, pe lîngă ordine și limpezime, toată aplicarea artificială și figurativă a cuvintelor inventate de către elocvență, nu fac altceva decît să insinueze idei greșite, să trezească patimile și prin aceasta să înșele judecata; și astfel,

retorica și elocvența sînt cu adevărat panglicării"[4]. El compară fantezia cu un costumier de curte, gata oricînd, cu „culorile, aparențele și asemănările" lui, să-i prindă pe neprevăzători și să-i abată de la adevăr; iar elocvența o compară cu o frumusețe suverană, în privința farmecelor căreia toți bărbații preferă să fie înșelați. Cultura și gustul lui Leibniz (1646–1716) îl făceau apt de sentimente mai tolerante; și totuși, în maniera deschisă a corespondenței, îl găsim vorbind în calitate de reprezentant al raționalismului filosofic: „Sînt cu adevărat bucuros că Dryden a căpătat o mie de lire sterline pentru Virgiliul lui, dar aș dori ca Halley să fi luat de patru ori pe-atîta și Newton de zece"[5]. Cu alte cuvinte, valoarea poeziei față de știință e în raport de aproape unu la șapte. Într-altă scrisoare, el își exprimă la fel de limpede judecata despre valorile relative: „Îmi pare rău de pierderea în incendiu a picturilor lui Holbein de la Whitehall. Și totuși gîndesc cam la fel cu țarul Rusiei care mi-a spus c-a admirat mai mult niște mașinării strașnice decît toate tablourile frumoase ce-i fuseseră arătate în palatul regal"[6].

Disprețul filosofic tipic față de produsele imaginației a cunoscut însă momente de slăbiciune tocmai în punctele și locurile unde ar fi fost mai puțin de așteptat, ca de pildă în aprecierea poeziei și fanteziei de către Hobbes, materialistul intransigent. Dar în ansamblu, imaginația creatoare și operele ei erau apreciate de filosofi numai cînd imaginația era interpretată astfel încît să se poată situa în prelungirea intelectului. Criticii de artă din această perioadă aveau într-înșii mai multă filosofie decît filosofii sensibilitate artistică. Tocmai de aceea, fragmentele estetice din Bacon, Descartes, Hobbes și Leibniz, deși ezitante și ambigue, sînt cu deosebire interesante.

ITATEA ... ȚIEI LA

Bacon (1561–1626) divide sfera intelectuală în trei părți, fiecăreia atribuindu-i cîte o facultate a spiritului: memoria istoriei; imaginația poeziei; rațiunea filosofiei[7]. Discutînd provincia poeziei, el pare, la prima vedere, a face dreptate deplină independenței de care se bucură fantezia poetului ca și înălțimii invenției sale. „Dacă privim problema cu luare-aminte, din poezie putem scoate un argument temeinic pentru a arăta că spiritului omenesc îi este plăcută o ordine mai desăvîrșită și o varietate mai frumoasă decît s-ar putea găsi altundeva în natură... De unde se poate deduce cu destulă îndreptățire că ea împărtășește întrucîtva o natură divină, din pricină că înalță mintea și o poartă în slavă, potrivind înfățișările lucrurilor după dorințele minții, nu [ca rațiunea și istoria] legînd și încovoind mintea după natura

[4] *Locke's Philosophical Works*, ed. St. John, 2 vol., Londra, 1913, vol. II, p. 112. *An Essay Concerning Human Understanding*, cartea III, cap. 10, §34. (Vezi *Eseu asupra intelectului omenesc*, Editura științifică, 1961, trad. de Teodor Voiculescu vol. II, p. 115.)
[5] Leibniz, *Die Philosophischen Schriften*, ed. Gerhardt, 7 vol., Berlin, 1890, vol. III, p. 222.
[6] Leibniz, *op. cit.*, p. 223.
[7] Bacon, vol. VIII, p. 407: *Novum Organum*.

lucrurilor."[8] Dar după ce recunoaşte că poeţii pot construi o lume de aur, Bacon ajunge să plaseze ştiinţa şi filosofia pe o poziţie net superioară. El spune: „Dar prea zăbovim mult în teatru [sălaşul poeziei]; să trecem acum în palatul minţii, de care cată să ne apropiem intrînd într-însul cu multă veneraţie şi atenţie"[9]. În următoarea secţiune a cărţii, dedicată ştiinţei şi filosofiei, el începe prin a numi poezia un „vis al învăţăturii" şi prin a spune nu că e divină, ci că „s-ar putea crede că are în ea ceva divin". Şi proclamă deschis mai marea importanţă şi realitate a temei pentru care se pregăteşte, declarînd: „Dar acum e timpul să mă trezesc şi să mă înalţ deasupra pămîntului, croindu-mi drum în zbor către văzduhul limpede al Filosofiei şi Ştiinţelor"[10]. Cu toate că la un moment dat, enumerînd facultăţile spiritului, Bacon îi rezervă poeziei un loc egal cu cele ale memoriei şi intelectului[11], în altă parte el lasă doar memoria şi intelectul, iar imaginaţia o retrogradează la situaţia de mesager între celelalte două[12]. Spune de asemenea în două rînduri că preocupările imaginaţiei sînt mai degrabă o distracţie ori un joc al minţii decît o lucrare sau o datorie[13]. Nu e vorba aici de-o anticipare timpurie a definiţiei artei ca joc. Atitudinea tipică a lui Bacon faţă de jocurile pure ale imaginaţiei e o toleranţă plină de superioritate. Ornamentele vorbirii şi tezaurul elocvenţei sînt prosteşti după aprecierea lui. În eseul său *Despre frumuseţe,* Bacon face din ciudăţenia proporţiei un atribut indispensabil şi îşi bate joc de nebunia încercării lui Dürer de a reduce frumuseţea la un raport matematic. Dar afectarea ciudăţeniei sau orice podoabă sau bobasticism sînt strict interzise în aranjarea casei lui Solomon din *Noua Atlantidă,* „sub pedeapsa infamiei şi-a amenzilor"[14]. Dintre cele trei tipuri de poezie — narativă, dramatică şi parabolică — ultimul, întrebuinţat de religie şi folosindu-se el însuşi de simboluri şi alegorii, e, după părerea sa, cel mai bun. Bacon ţine, aşadar, de noua eră a ştiinţei. Aprecierea pozitivă pe care o dă poeziei e în spiritul veacului ce se scurgea, veac în care artele erau glorificate nu ca inventatoare libere de forme frumoase, ci ca expresii agreabile ale unor adevăruri ştiinţifice sau idealuri morale.

Cu toate că Descartes a încercat să definească frumosul, a scris un tratat despre muzică şi-a pledat nu o singură dată în favoarea măreţiei sau farmecului stilului literar, fragmentele estetice interesante din scrierile lui sînt mai degrabă un episod şi-o diversiune în corpul întreg al filosofiei sale raţionaliste decît o contribuţie majoră la teoria estetică. În *Discursul asupra metodei,* Descartes

[8] *Ibid.*, pp. 440, 441: *Of the Advancement of Learning.*
[9] *Ibid.*, p. 469.
[10] *Ibid.*, p. 470.
[11] *Ibid.*, vol. VIII, p. 407.
[12] *Ibid.*, vol. IX, p. 61.
[13] *Ibid.*, vol. IX, p. 62; vol. X, p. 404.
[14] *Ibid.*, vol. V, p. 409: *Noua Atlantidă.*

vorbeşte de incomparabila putere şi frumuseţe a elocvenţei şi de delicateţea şi dulceaţa răpitoare a poeziei. Totuşi, ca şi Bacon, se trezeşte şi el din starea de fascinaţie visătoare şi intră „cu mai multă veneraţie şi atenţie" în palatul ştiinţei matematice şi al noii filosofii care trebuie fundamentată pe modelul clarităţii şi distincţiei matematice[15]. În mai multe scrisori, el îşi exprimă admiraţia pentru vigoarea, puritatea şi armonia felului de-a scrie al lui Jean-Louis Guez de Balzac. O dată ajunge chiar să spună că „declaraţiile cu adevărat importante se găsesc în scrierile poeţilor mai curînd decît în ale filosofilor". Motivul e că poeţii au scris cu „extazul şi puterea imaginaţiei"[16]. În această ordine de idei, îşi aminteşte un vis în care i se dădea să aleagă între un dicţionar, simbolizînd enciclopedia ştiinţelor, şi o culegere din operele poeţilor. A ales-o pe cea de-a doua. La poeţi, spune el, în ciuda anumitor nebunii, întîlneşti gravitate şi sensibilitate şi o mai mare capacitate de-a aprinde scînteile înţelepciunii în oameni decît o au filosofii[17]. Dar oricît ar recunoaşte uneori dulceaţa şi forţa de înflăcărare a artelor, admiraţia lui statornică se îndrepta către înlănţuirile de deducţii logic coercitive. Norma estetică a lui Descartes, aşa cum o culegem din *Corespondenţă*, din *Compendiul despre muzică* şi *Tratatul despre pasiuni*, revine în cele din urmă la un ideal matematic şi logic, cu toate că face un ocol prin psihologia individuală şi agitaţia nervilor. Răspunzîndu-i părintelui Mersenne, care-i ceruse o definiţie a frumosului, Descartes scria în 1630 că frumosul e în mare acelaşi lucru cu preferinţa pentru un sunet faţă de altul. Ambele sînt raportabile la judecata individuală variabilă. Ceea ce pe unul îl face să danseze, pe altul îl face să plîngă, din cauză că preferinţa estetică depinde în mare măsură de asociaţia fortuită. Dacă s-ar întîmpla ca cineva să nu audă o *gaillarde* decît în perioade de mîhnire, ritmul şi motivul acesta ar deveni indisolubil legate de emoţia dureroasă[18]. În scrisoarea aceasta şi în repetate rînduri în corespondenţa sa, Descartes revine la ideile exprimate în *Compendiul despre muzică* din 1618, aprofundîndu-l şi amplificîndu-l, ca pe un text apropiat intereselor sale şi în armonie cu convingerile sale mature. În *Compendiu*, frumosul e unit cu agrementul, iar agrementul este congenialitatea ori concordanţa dintre stimul şi reacţie. Vocea umană e cel mai agreabil dintre sunete „din pricină că ea prezintă cea mai mare conformitate cu spiritele noastre"[19], iar dintre vocile omeneşti, cea mai simpatică e cea a unui prieten. Pe de altă parte, tendinţa generală a ritmurilor muzicale e de-a instaura în suflet un afect sau o pasiune similară cu aceea a muzicii: o măsură lentă suscită simţiri domoale şi leneşe,

[15] Descartes, *op. cit.*, vol. VI, pp. 6, 7.
[16] *Ibid.*, vol. X, p. 217.
[17] *Ibid.*, vol. I, pp. 182–184.
[18] *Ibid.*, vol. I, pp. 132–134.
[19] *Ibid.*, vol. X, p. 90; *Renatus Des-Cartes Excellent Compendium of Musick*, translated by A Person of Honour, Londra, 1653, p. 1.

cum ar fi melancolia sau tristețea, iar o măsură sprintenă și repede, pasiuni vioaie și animate, cum ar fi veselia sau mînia. Astfel, orice mișcare dată dintr-un stimul estetic tinde să-și obțină corespondentul dintre mișcările sufletului. Legea naturală a „asemănătorului la asemănător" e utilizată aproximativ pentru a explica efectele muzicii și preferințele în materie de sunet[20].

Dar această vagă lege empedocliană e deplasată de Descartes către idealul mediei de aur. Place acea senzație sau dispoziție, acel interval sau ritm care nu plictisește și nu obosește[21]. Extremele de evitat în experiența estetică sînt cele ale figurii derutante, implicate, laborioase și obositoare, pe de o parte, și a monotoniei și dorinței nesatisfăcute pe de alta. Zgomotul tunetului sau strălucirea soarelui sînt neplăcute din cauză că sînt disproporționate față de receptorul lor senzorial. „Mama din astrolab" e neplăcută deoarece este „o figură prea complicată" pentru activitatea firească a văzului[22]. Dacă cercetăm teoria lui Descates despre pasiunile sufletului și regulile sale pentru dirijarea spiritului, în scopul unei mai bune înțelegeri a acestei idei estetice, constatăm că sînt bune acele pasiuni și sentimente care contribuie la bunăstare, mențin sănătatea, apără de primejdie și exersează fără efort[23]. Astfel, fiziologia explică ceea ce matematica analizează și dovedește. Opțiunea lui Descartes pentru raporturile simple din intervalele muzicale, cvinte și duodecime, și măsura binară sau ternară, și condamnarea de către el a contrapunctului artificial și a acrostihului sînt în legătură cu teoria sa despre mișcările somatice. Experiența estetică începe cu senzația; senzația provoacă o agitație a nervilor; această agitație, păstrată în limitele unei anumite măsuri și combinată în proporții care să stabilizeze organismul ca totalitate, este plăcută și folositoare. Tocmai fiindcă exercițiul moderat e bun pentru nervi se dovedește prețioasă contemplarea emoțiilor dureroase pe scenă, chiar dacă suferința unui actor tinde să trezească suferința spectatorului. Spectatorul nu ne dăunează, iar stimularea ca atare produce plăcere.

Dar în ultimă analiză, frumusețea anumitor raporturi și proporții din muzică se întemeiază pentru Descartes pe demonstrabilitatea lor superioară în sens matematic. Cu toate că Descartes spune că omul cel mai susceptibil la pasiuni ce implică atît trupul cît și sufletul poate gusta cea mai multă dulceață din viața aceasta[24], totuși, deasupra sănătății și confortului aduse de dorințele controlate, el pune bucuria intelectuală rezultînd din activitatea intelectuală și din unirea voluntară a părții spirituale a omului cu ceea ce e incorporal. Pînă la urmă, imaginația e tratată pur și simplu ca o slujnică

---

[20] *Ibid.*, vol. X, pp. 91, 92; pp. 2, 3.
[21] *Ibid.*, vol. X, p. 92; p. 3.
[22] *Ibid.*, vol. X, p. 91; p. 2.
[23] *Ibid.*, vol. XI, p. 383.
[24] *Ibid.*, vol. XI, p. 488: *Les Passions de l'âme*, article CCXII.

a raţiunii. Iar calcularea proporţiilor, care alcătuieşte substanţa *Compendiului*, are de-a face în cea mai mare parte cu analogii aritmetice, nu cu analogia dintre sunet şi simţ. Descartes respinge hotărît apelul la simţul auditiv în muzică, în comparaţie cu încrederea în demonstraţiile lui peremptorii[25]. El spune că argumentele muzicienilor care tăgăduiesc proporţiile consonanţelor i se par prea absurde ca să le mai răspundă. E ca şi cum, spune el, cineva ar pleda împotriva sistemului de proporţii matematice în arhitectură din cauză că ochiul nu reuşeşte să sesizeze nici a mia parte din exactitatea lor[26]. Diagramele din *Compendiu* prin care Descartes explicitează grafic ordinea şi conexiunea tonurilor şi intervalelor nu sînt cu mult altceva decît o ilustrare a idealului său raţional pentru întreaga cunoaştere. Toate problemele care urmează a fi studiate, arată el, trebuie să fie analizate în elementele lor cele mai simple, iar ideile obţinute trebuie aranjate într-o serie de complexitate crescîndă, astfel încît mintea să poată trece cu siguranţă infailibilă de la un adevăr evident în sine la altul. Căci nu trebuie să ne preocupăm cu nimic care oferă o mai redusă certitudine decît aritmetica şi geometria[27].

În acelaşi timp cînd Descartes obiecta împotriva caracterului enigmatic al fugilor, Hobbes (1588–1679) obiecta împotriva „obscurităţii ambiţioase de a exprima mai mult decît e perfect conceput" în poezie şi împotriva versurilor pe care unii le numeau puternice, dar pe care el le consemna drept „nu mai bune decît ghicitorile"[28]. Descartes şi-a scris cartea despre muzică, în definitiv un simplu manual de mîna a doua, urmînd teoria lui Zarlino şi fără multe idei originale. Hobbes pe de altă parte a scris două lucrări de critică literară: un răspuns la prefaţa lui Davenant la *Gondibert* şi o prefaţă la propria sa traducere din Homer, care i-au adus împreună faima că „estetica sa e întru totul consecventă şi logică, prima de acest fel în literatura engleză"[29].

BES: SPIRI- E MATERIE MIŞCARE.

Hobbes a fost, într-adevăr, primul englez care a combătut cu ajutorul uneltelor intelectuale conceptul de fantezie creatoare. El îşi declară nemulţumirea faţă de teoria curentă şi tradiţională a pasiunilor şi afectelor, ca şi propria-i ambiţie de a fi primul care să vorbească în chip raţional despre acest subiect. Discutînd despre procesele mentale, deplînge el, oamenii folosesc multe cuvinte şi nu lămuresc nimic. Ei spun că „simţurile primesc speciile lucrurilor şi le predau simţului comun, simţul comun le predă fanteziei, iar fantezia memoriei, şi memoria judecăţii, ca o înmînare de lucruri de la unul

[25] *Ibid.*, vol. I, pp. 227, 228.
[26] *Ibid.*, pp. 362–366.
[27] *Ibid.*, pp. 362–366.
[28] *Critical Essays of the Seventeenth Century*, vol. II, p. 63: *Answer to the Preface to Gondibert.*
[29] Spingarn, *Jacobean and Caroline Criticism*, în *Cambridge History of English Literature*, New York, 1911, vol. VII, cap. 2, p. 302.

la celălalt"[30]. Mintea logică a lui Hobbes s-a revoltat împotriva acestei imagini a vieții mentale ca o joacă de-a trocul dintre afaceriști mărunți în creier. Propria sa expunere despre fantezie se detașează numai pe jumătate de alegorie și tradiție, dar încercarea lui de-a încadra „situarea dezordonată" a poetului în schema ordonată a filosofiei sale mecaniciste constituie o încercare interesantă prin cutezanța cu care îmbină și reconciliază niște aparente incompatibilități.

Căutînd să introducă ordine în haosul psihologic, Hobbes s-a bizuit pe postulatul întregii sale filosofii și anume că în realitate nu există nimic altceva decît materie și mișcare și că toată filosofia nu este, ideal vorbind, decît adunare și scădere. Senzația e o mișcare receptată din exterior; formarea de către noi a unei imagini pornind de la senzație este o contrapresiune ori o mișcare către exterior. Memoria e un depozit al rămășițelor de mișcări. În amestecul dintre memorie și noile impresii, vechiul aderă la nou. Pierderea vivacității prin amortizarea balansului mișcării originare preface imaginile în cazuri de decădere mentală: vibrații pasive, palide și muribunde. Mișcările dinăuntrul nostru pot fi adunate, scăzute, înmulțite și împărțite. Naratorul, actorul sau dramaturgul „își combină imaginea propriei sale persoane cu imaginea acțiunilor altui om, ca atunci cînd un om se imaginează pe sine un Hercule sau un Alexandru"[31]. Cînd nu se produc noi vibrații prin impactul unui obiect exterior, în minte nu se naște nimic nou „afară de cazul cînd preferăm să numim nou ceea ce e combinat din vibrații vechi, ca de pildă o himeră, un munte de aur și altele asemănătoare"[32]. Visele rezultă din mișcări mixte în interiorul organismului. O mișcare constantă ori o impresie originară puternică poate deveni o mișcare sau o pasiune directoare sau determinantă. Mișcările se produc în „șiruri" și astfel alcătuiesc gîndirea sau fantazarea coerentă.

Cum e oare cu putință atunci ca Hobbes, cu o viziune atît de mecanică asupra operațiilor minții, să aducă o contribuție constructivă și originală despre natura fanteziei poetului? Un răspuns este că el a amplificat funcția fanteziei mai degrabă atribuindu-i în chip fragmentar rosturi pe care mecanismul ei fundamental cu greu le-ar putea îndeplini, și care reluau alegorizarea tradițională a facultății spirituale, decît printr-o teorie a psihicului cu care o considerație apreciativă asupra imaginației creatoare e cu adevărat consubstanțială. În diferite rînduri, Hobbes include în tărîmul fanteziei forța motrice a pasiunilor, facultatea ordonatoare a judecății și filosofiei ca și elevația și iuțeala nativă a unui temperament înzestrat.

---

[30] *The English Works of Thomas Hobbes*, ed. Molesworth, 11 vol., Londra, 1839, vol. III, p. 10: *Leviathan*, I, II.
[31] *Ibid.*, p. 6.
[32] *Ibid.*, vol. I, p. 400: *Elements of Philosophy*, IV, XXV.

ANTEZIA E TIONALĂ, LAȚIONALĂ OPTICĂ.

Ca și mintea constructorului cu imagini, fantezia lucrează bine, spune Hobbes, cînd țintește la un scop limpede întrezărit. În acest sens, fantezia cuprinde pasiunea și dorința care activează mintea și o feresc de platitudine și obtuzitate. Pentru fantezie, dinamica mentală devine astfel parte integrantă în arhitectonica mentală. Rapiditatea și constanța mișcării minții decurg în întregime din strădania pătimașă de-a atinge țelul imaginat. Fantezia mai poate include și subtilitate în activitatea de corelare. Omul cu fantezie puternică vede similitudini unde alții nu văd nici o relație interesantă, iar cuprinderea sa e atît rapidă și promptă cît și pătrunzătoare. „De aici provin acele plăcute comparații, metafore și alți tropi, cu ajutorul cărora atît poeții cît și oratorii au putința de a face ca lucrurile să placă și să displacă și să apară celorlalți în bine sau în rău, după cum țin ei înșiși."[33]

Pe lîngă aceasta, fantezia poate include judecata, adică discernămîntul intelectual. Uneori Hobbes stabilește o distincție între fantezie ca detectare a similitudinilor și judecată ca detectare a diferențelor, dar alteori, tendința de a face ca geniul artistic să absoarbă toate funcțiile spiritului îl determină să renunțe la această discriminare.

Ca mai toți contemporanii săi care au scris despre facultățile mentale, Hobbes discută uneori ponderea ce trebuie atribuită judecății, considerată acum ca o putere separată, în comparație cu cea atribuibilă imaginației productive. În general, spune el, fantezia extravagantă nu poate răscumpăra un defect al discernămîntului. Dar în orice tip de poezie, cu toate că sînt necesare atît judecata cît și fantezia, „fantezia trebuie să fie mai eminentă"[34]. Sublimitatea unui poet se întemeiază pe fantezia lui. Această fantezie e ceea ce place majorității cititorilor în poezie și e numită de ei furie. Cu alte cuvinte, în împrejurări obișnuite, bunul-simț e mai bun decît imaginația. Dar poezia nu se poate supune cu totul acestei norme generale. În poezie, calitatea mișcătoare și seducătoare este entuziasmul.

Într-un pasaj complex și sugestiv, Hobbes numește fantezia poetului arhitecturală și filosofică. El spune că în acele cazuri — fericite pentru poet — în care filosofia a introdus deja ordine și sistem printre datele experienței, fantezia găsește gata pregătită substanța pe care trebuie s-o elaboreze și nu e nevoită decît să „exercite o mișcare iute" asupra acestui material pentru a fi gata de cîntat și dansat. Dar acolo unde filosofia a neglijat să-și joace rolul, cum a neglijat pînă acum în cazul filosofiei morale, fantezia trebuie să efectueze atunci și ordonarea și aranjarea, să aducă atît substanța cît și cuvintele și să nu scape din vedere nici ornarea și delectarea[35]. Iată o foarte

---

[33] *Ibid.*, vol. IV, p. 55: *Human Nature.*
[34] *Ibid.*, vol. III, p. 58: *Leviathan*, I, viii.
[35] *Ibid.*, vol. IV, pp. 449, 450: *Answer to the Preface to Gondibert.*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

înaltă apreciere a registrului facultății poetice. Pare foarte depărtată de considerarea imaginației drept o simplă mașină de reținut și multiplicat impresii prealabile. Ea presupune că fantezia nu numai arde și zboară, ci și gîndește și clasifică. Dar chiar în acest moment de vîrf al speculației estetice a lui Hobbes, locul sensibilității e mai mic decît pare. Filosofia de care vorbește și pe care o dorește e calculul. Hobbes nu lasă să se înțeleagă realmente că poezia poate împlini destinul înalt al filosofiei. El spune că atîta vreme cît filosofia mai rămîne încă în urmă, iar explicația mecanică nu acoperă încă tot teritoriul existenței, poezia poate funcționa ca un expedient vremelnic. Filosofia care a netezit oarecum terenul pentru cîntul și dansul poeziei e știință fizică, astronomie și tehnică inginerească. Filosofia morală, care pentru Hobbes lipsește și pe care trebuie s-o suplinească poezia, e o mecanică a pasiunilor și afectelor. De altfel, definirea poeziei ca filosofie morală și a picturii ca filosofie fizică era un lucru de mult cunoscut în critica artelor

PSIHOLO-
TETICĂ
HOBBES
DOUĂ L

Ceea ce ne rămîne, așadar, pînă la urmă din Hobbes e un exemplu frapant de tendințe contrarii. Tradiția psihologică clasică se întrețese cu noua știință mecanică. Pentru Hobbes, totul era materie și mișcare, în spirit sau nu. În discuția cu Descartes, el susține că rațiunea depinde de nume, numele de imaginație, „iar imaginația, după cum gîndesc eu, de mișcarea organelor corporale. Astfel spiritul nu va fi nimic altceva decît mișcările din anumite părți ale unui corp organic"[36]. Rapiditatea și penetranța fanteziei în căutarea ei de materiale poetice constă în finețea și agilitatea spiritelor vitale. Într-adevăr, admirabila unitate atribuită de către Hobbes spiritului și care-l face să apară atît de modern e obținută cu prețul unui materialism intransigent. Fantezia poate include memoria, simțul, judecata și pasiunile din cauză că toate acestea sînt complexe de mișcări ce au loc în interiorul corpului.

SINTEZA
ÎN SEAM
TICILOR.

Puținele reacții prietenoase din partea filosofilor față de artă constituie mai degrabă o excepție decît o regulă în secolul al XVII-lea. Artele s-au găsit de cele mai multe ori într-un mediu filosofic rece și defavorabil. Cei care ar fi trebuit să le fie interpreți filosofici erau absorbiți de progresul științei. Dacă arta voia deci să țină pasul cu vremea, în această epocă științifică și progresivă, era silită să se descurce singură. Filosofia nu i-a dat decît foarte puțin ajutor direct. „Adevărata valoare a poeziei", scria Rapin în 1673, „este atît de puțin cunoscută, încît abia dacă se formulează uneori o judecată adevărată asupra ei."[37] Sutele de critici din Franța, punînd în practică sugestiile criticilor mai vechi din Italia, au încercat să furnizeze această judecată adevărată. Mai toți au judecat poezia într-un asemenea mod încît s-o poată

---

[36] *The Philosophical Works of Descartes*, trad. Haldane și Ross, 2 vol., Cambridge, 1912, vol. II, p. 65.

[37] *Monsieur Rapin's Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*, trad. Rymer, Londra, 1694, p. 10, I.

plasa cît mai repede în lotul cîştigător laolaltă cu noua filosofie ştiinţifică. Au realizat însă acest lucru printr-o remarcabilă intuiţie. Aşa cum Toma din Aquino considera că e posibil să fie un bun creştin şi totuşi să utilizeze filosofia păgînă a lui Aristotel pentru schema raţională în care a cuprins doctrina creştină, la fel şi aceşti critici s-au inspirat, fără nici o incomoditate intelectuală şi chiar cu rezultate fericite, atît din Aristotel cît şi din noua ştiinţă mecanică. Nici unul dintre filosofii profesionişti ai epocii, cu excepţia lui Leibniz, nu a fost conştient de posibilitatea unei asemenea contopiri de influenţe. Hobbes şi Bacon, deşi au deschis uşile raţiunii mesagerului imaginaţiei, nu au văzut că Aristotel, la care poeţilor le plăcea să recurgă pentru principii, furniza o fundamentare mai bună decît Democrit unei teorii a fanteziei şi încă una lesne de combinat cu ştiinţa exactă pe atunci la modă. Ben Jonson (1573? — 1637) observa — lucru pe care oricine ar fi fost în stare să-l vadă — că într-o perioadă de rapidă propăşire a cunoaşterii naturale ar fi ciudat dacă ceva din noua cunoaştere n-ar contribui la modelarea formei poetice. Şi aşa s-a şi întîmplat. Tradiţia aristotelică a fost adaptată şi anexată cadrului mental al epocii lui Newton. Fără a pierde controlul asupra logicii lui Aristotel, analiştii au acordat o atenţie proaspătă doctrinei lui despre mişcare, iar teoriei cauzalităţii eficiente i s-a dat aceeaşi importanţă ca şi teoriei cauzelor formale şi finale. În lista subiectelor de studiu pentru poetul aspirant, întocmită de Du Bellay, ştiinţa matematică şi naturală sînt pomenite ca fiind de primă însemnătate. Fire divers colorate alcătuiau, aşadar, raţiunea şi bunul-simţ al doctrinei neoclasice despre artă. Ca şi Descartes, şi satisfăcînd noul instinct cartesian al clarităţii, Boileau (1636 — 1711) a scris un *Discurs asupra metodei* poetului, extrăgîndu-şi însă conţinutul din Aristotel. Ca şi Hobbes, Le Bossu (1631 — 1680) a scris o mecanică şi o dinamică a pasiunilor, punîndu-le în legătură cu efectele poeziei, dar şi-a extras conţinutul din Aristotel.

Hobbes vorbeşte îndrăzneţ şi plin de prospeţime în comparaţie cu ceilalţi filosofi cînd spune că imaginaţia şi raţiunea trebuie să coopereze pentru a crea versurile eroice. „În măsura în care fantezia omului a însemnat căile adevăratei filosofii, în aceeaşi măsură ea a produs efecte cu totul minunate în folosul omenirii. Dar acolo unde aceste precepte [ale filosofiei] dau greş ... acolo arhitectul, fantezia, trebuie să ia asupră-şi sarcina filosofului ... să fie nu numai poetul care să pună şi să lege, ci şi filosoful care să furnizeze şi să-i aranjeze materia."[38] Deşi radicală pentru filosofie, ideea poetului sau pictorului filosofant era de mult un loc comun în critică. O afirmaţie a lui Le Bossu sună aproape ca o ilustrare a cerinţei lui Hobbes ca poetul să-şi organizeze materialul în chip filosofic dacă nu-l găseşte pus la îndemîna lui gata

[38] Hobbes, *op. cit.*, vol. IV, pp. 449, 450: *Answer to the Preface to Gondibert.*

organizat de către filosofia însăși: poezia e analogă cu teologia, știința lucrurilor divine, din cauză că organizează comportarea morală a omului în genuri și specii, făcînd-o astfel lesne accesibilă comprehensiunii umane, așa cum teologia organizează în specii și genuri persoanele și acțiunile divinității[39]. Iar declarația generală a lui Hobbes că pentru poezie lucrurile merg bine cînd fantezia trasează căile filosofiei își găsește un corespondent, ușor de multiplicat, în afirmația lui Henry Reynolds că poeții și filosofii fac parte din aceeași tagmă ca unii care „sînt sau ar trebui să fie profesori de una și aceeași știință“[40], cu toate că unii folosesc versul și ceilalți proza.

Pentru compatrioții critici ai lui Descartes nu era însă de ajuns o înrudire de ordin general între poezie și filosofie. Noii teoreticieni ai artei aveau nevoie de o trasformare mai decisă, de un model mai arid, de o abandonare a tendinței moralității de a-și lua zborul. În căutarea proprietăților fundamentale ale materiei, Descartes eliminase unul după altul cele mai multe dintre atributele ce puteau prezenta un interes uman: culoarea, mirosul, gustul, ajungînd în cele din urmă la exemplara lui bucată de ceară, o simplă figură bazată pe număr și raport[41]. Un impuls similar i-a animat pe critici. Ei aveau să fie noii campioni ai ordinii raționale în regiunile sălbatice ale fanteziei. Astfel, poezia s-a armat și s-a încorsetat, a proclamat reguli stricte și bună-cuviință, a rigidizat și îngustat unitățile de timp și de loc, a adoptat limbajul comun al prozei și simțul practic. Criticii literari au făcut nestingheriți aluzii la barbaria gotică a scriitorilor mai vechi, la lipsa lor de eleganță și rafinament, la ignoranța lor în materie de știință și metodă. Instrucțiunile despre modul de a-ți conduce intelectul pentru „a păși sigur în lumea aceasta“, „pentru adevărata cunoaștere a lucrurilor așa cum sînt“ ca și sistemele și prescripțiile de legi menite picturii și poeziei raționale și de bun gust constituiau tipul cel mai răspîndit de tratat. Dogmele erau cristalizate și înregistrate, așa încît orice om inteligent să poată gîndi, compune sau zugrăvi recurgînd la manual. Era un lucru admis că natura trebuie să-l înzestreze pe om cu geniu. Cine se încredea însă numai în această înzestrare nativă, nesupunîndu-se disciplinei rațiunii și regulilor, n-avea să ajungă departe. Arta trebuia să cultive natura. Și Vauquelin de la Fresnaye scria în 1594:

Născut în zodii bune și geniu-avînd de-acolo
Ca să-ți atragi mai lesne suita lui Apolo
Și cîntului eroic să-i dai rostiri înalte,
Vei face veacuri multe uimite să tresalte.

---

[39] Le Bossu, *Traité du poème épique*, Paris, 1708, p. 7.
[40] *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, 3 vol., Clarendon Press, Oxford, 1908, vol. I, p. 153.
[41] Descartes, *op. cit.*, vol. VII, pp. 30–34.

Ci-n arta-ți sînt precepte: învață-le pe toate
De vrei să știi cum opul desăvîrșit se scoate:
Nu frunzări nimica, ici-colo doar, în grabă,
Ce versurilor tale nu poate da podoabă[42].

O întreagă armată de critici au subliniat însemnătatea metodei sistematice, dar Boileau (1636–1711) a fost cel care a fixat codul. El a fost cel care, poate înaintea tuturor celorlalți, a asimilat poezia ideii clare și distincte a cartesianismului. Greșit s-a presupus, scria el, că jugul rațiunii stingherește compunerea versurilor. Dimpotrivă, acest control rațional, departe de a-i dăuna poeziei, o divinizează.

Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire
Din ea luați și frumosul, și-a artei strălucire[43].

Muzica și frumusețea cuvintelor sînt subsidiare cugetării clare:

De-i limpede ideea sau nu-i destul de clară,
Așa va fi și versul ce-n urmă-i va s-apară.
Cînd prinzi un lucru bine, exprimă-l deslușit,
Cuvîntul, să-l îmbrace, răsare negreșit[44].

Chiar și în 1746, Batteux încă mai caută ideea clară și distinctă de la temelia artelor și vrea „să împrăștie cețurile și să stabilească precepte adevărate"[45]

În Anglia, codificarea legilor poeziei a început cu o sută de ani mai tîrziu; îl găsim astfel pe Pope repetînd doctrina lui Boileau în al său *Eseu despre critică*. Marele poet Virgiliu, scrie el, și-a închipuit un timp că se poate dispensa de reguli și modele și-și poate căuta inspirația direct în natură. Curînd însă un Virgiliu mai înțelept a început să scrie după o metodă la fel de strictă și după reguli la fel de limitative ca și cînd ar fi lucrat cu mintea organizatoare a lui Aristotel însuși[46]. Criticul francez Rapin se referea la această „Artă poetică", cu regulile ei sistematizatoare, ca la un „instrument al geniului"[47]. Astfel, geniul și-a avut și el instrumentul său, după cum filosofia își avusese *Novum Organum*-ul.

Căutarea unui program rațional general a avut loc cam în același timp și cam în același mod și în domeniul picturii. S-a declarat că e una din

---

[42] Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art Poétique*, ed. Pellissier, Paris, 1885, cartea II, versurile 435–443.
[43] Boileau, *L'Art poétique*, cîntul I, vv. 37–38. (Trad. de Ionel Marinescu, E.S.P.L.A. – B.P.T., 1957.)
[44] *Ibid.*, I, 151–154.
[45] Batteux, *Principes de la littérature*, 5 vol., Paris, 1764, vol. I, pp. XVIII, 4.
[46] Pope, *An Essay on Criticism*, partea I, vv. 130–139.
[47] Rapin, *op. cit.*, p. 26, XVIII.

funcţiile recent întemeiatei Academii franceze de a găsi pentru pictură reguli simple, infailibile şi reciproc lămuritoare. Pictorii şi teoreticienii mai vechi procedaseră prea mult după observaţie şi deprindere şi prea puţin în mod teoretic. „Ştiinţa lor le stătea mai degrabă în degete decît în capete." De Piles, „prinţ al criticilor picturii franceze", şi-a împins atît de departe zelul pentru diferenţierea precisă a părţilor picturii — compoziţie, culoare, desen şi expresie — şi a gradului în care au excelat în acestea pictorii faimoşi, încît a alcătuit un tabel în care dădea note cunoştinţelor fiecăruia. Caracteristică pentru el, în calitatea lui de *savant* din secolul al XVII-lea, e combinarea folosirii numărului spre a măsura îndemînarea artistică, cu insistenţa asupra valorii modelelor clasice în sculptură.

ŢELUL M
FUNDAME

„A plăcea conform regulilor" era pe atunci idealul artelor. Regulile erau aranjate în ordine; părţile erau numărate şi comparate. Regula numărul unu pentru poezie era: fixarea scopului moral ce trebuie să fie înfăptuit. „Să ne aducem aminte că am învăţat de la Horaţiu că nu putem fi pe placul celui mai mare număr decît dacă includem în opera noastră un scop moral."[48] Chiar mai înainte de-a alege un subiect sau o afabulaţie, aveai de selectat ţelul pe care doreai a-l avea în vedere, „căci cu ajutorul lui îţi ordonezi întreaga operă şi toate părţile ei"[49]. Poetul incomparabil, gîndindu-se la felul în care, prin poezia sa, va modela manierele şi moravurile, trebuie să fie un om bun. Stipularea caracterului bun la poet lega critica poetică a Renaşterii cu mistica medievală, iar acum îl lega pe codificatorul neoclasic de predecesorii săi renascentişti din domeniul criticii. „Prin urmare, fiindcă Muzele nu vor să se adăpostească într-un suflet dacă acesta nu e bun, sfînt şi virtuos, cată să ai o fire bună, să nu fii rău, încruntat ori amărît; ci, însufleţit de un spirit nobil, nu vei lăsa să-ţi intre în minte nimic care să nu fie supraomenesc şi divin. Vei avea în primul rînd idei înalte, mărețe, frumoase, iar nu tîrîtoare pe pămînt."[50] Aşa scrie Ronsard (1524–1585). O atmosferă de frică de Dumnezeu şi de venerare a binelui trebuie să împresoare şi să călăuzească totul. Următoarea regulă explicită, aşadar, venind după această poruncă de virtute, perfect înţeleasă şi complet tradiţională, îl îndrumă pe poet să caute un mit sau o teză convenabilă ca subiect al operei propuse. E ceea ce se cheamă „invenţia" lui, însemnînd nu ceva plăsmuit de el, ci o sursă literară potrivită pe care a descoperit-o în cursul eruditelor sale investigaţii prin autorii clasici. De vreme ce în acea perioadă, pictura folosea izvoare literare, prima etapă a metodei era pentru amîndoi aceeaşi. Trebuie în primul rînd să găseşti subiectul picturii şi apoi să-i adaptezi substanţa centrală la

---

[48] Corneille, *De l'utilité et des parties du poème dramatique*, 1660, în *European Theories of the Drama*, ed. Clark, p. 140.
[49] Le Bossu, *op. cit.*, pp. 37–43.
[50] Ronsard, *Oeuvres complètes*, 2 vol., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, p. 998.

tipul particular de lucru, la țelul particular avut atunci în vedere. „Alegerea unui subiect e socotită bună“ spune Chapelain (1595—1674) „cînd e adaptată scopului.“[51] Chapelain dă un exemplu. „Alegerea fabulei lui Adonis a fost bună pentru noul tip de poem de pace din pricină că acțiunea se petrecea în vreme de pace; e mai curînd simplu decît împovărat cu intrigă; e în întregime numai dragoste; și e presărat cu dulcile împrejurări ale păcii și cu sarea discretă a vorbelor de duh.“ Invenția, ca primă condiție materială, nu înseamnă simpla alegere a unei teme, ci ordonarea, aranjarea și organizarea temei după un plan, înveșmîntarea ei în straie noi, spre a o face adecvată stării sufletești și împrejurării și, cu toate că veche, totuși într-un anumit sens nouă și originală. Același principiu se aplică și la pictură. Poți alege ca temă raptul Europei, dar această invenție va trebui zugrăvită într-un mediu francez de curte pentru a o face potrivită epocii în care urmează a fi expusă. „Invenția unui pictor constă nu în inventarea subiectului, ci în capacitatea de a-și plămădi subiectul în imaginație în modul cel mai potrivit artei sale, chiar dacă ar fi în întregime împrumutat de la poeți, istorici ori din tradiția populară... El trebuie oarecum să retopească totul și să-l modeleze din nou în imaginația sa.“[52]

Astfel, invenția, prima parte sau primul element al unui poem sau al unei picturi neoclasice, implica venerarea și utilizarea modelelor Antichității, subiectul literar și adaptarea acestei materii după loc, timp și circumstanță, ca și compoziția în sensul mai restrîns de tipar formal plăcut. „Printre particularitățile acestei arte, subiectul și planul ar trebui să ocupe primul loc, deoarece ele sînt, ca să zicem așa, cea dintîi producție a spiritului, iar planul într-un poem e ceea ce se numește ordonare într-o pictură. Doar marii pictori sînt capabili de un plan măreț în lucrările lor, precum un Rafael, un Giulio Romano, un Poussin, și numai marii poeți sînt capabili de un subiect măreț în poezia lor.“[53]

Modificarea definiției invenției și rolul influenței italiene în acest sens devin încă mai evidente cînd acest plan, luat din surse antice și remodelat, e identificat cu *verosimilitatea* sau imitația naturii. E tot una să selectezi în chip adecvat din depozitul antic de forme sculptate sau povestiri mitologice și să alegi în mod judicios cele mai frumoase dintre formele naturii, ambele operații constituind prima și cea mai însemnată parte a metodei artistice sau aderării la regulă. Tocmai atunci, fondatorii filosofiei moderne afirmau că imaginația creatoare a artistului deformează natura. Imaginația, spune Bacon, „depă-

---

[51] *La Préface de Chapelain à l'Adonis*, în Festschrift, Heinrich Norf, Halle, 1905 p. 36.

[52] *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*, 2 vol., Londra, 1886, vol. II, p. 307. „Notes on *The Art of Painting*", nota XII, versul 109.

[53] Rapin, *op. cit.*, pp. 26, 27. XIX.

șește măsura naturii, alăturînd după placul ei lucruri care în natură nu s-ar fi împreunat niciodată și introducînd lucruri care în natură n-ar fi ajuns niciodată să treacă" și făcînd astfel „căsătorii și divorțuri nelegiuite între lucruri"[54]. În vreme ce Bacon făcea afirmația aceasta, Boileau spunea: „Nimic nu-i frumos decît adevărul"[55]. Și curînd, Pope avea să le adreseze poeților acest îndemn:

Urmați natura-ntîi și-al ei model
Vă-nchege judecata drept, la fel.
Natura fără greș, lucind divină,
E-universala, veșnica lumină.[56]

Regulile artei poetice, primele principii ale metodei sînt, spune el, „tot natură, dar natură sistematizată"[57]. Francezul Rapin folosise aproape aceleași cuvinte înaintea lui: „Afirm că luînd bine seama la aceste reguli vom constata că sînt făcute numai ca să reducă natura la metodă, să o urmărească pas cu pas și să nu-i îngăduie nici cea mai mică intenție de a ne scăpa din mîini. Numai prin aceste reguli e menținută în ficțiuni verosimilitatea, care e sufletul poeziei"[58]. Chiar înainte de instaurarea epocii rațiunii, La Taille scrie în prefața la tragedia *Saul* (1572): „În concluzie, nu am ticluit aici istorisiri fabuloase despre nebunia unui Athamas, unui Hercule, unui Roland, ci înfățișez istorii pe care le-a dictat însuși adevărul și care-și poartă pe frunte permisul de liberă trecere"[59]. Accentul pus pe însemnătatea adevărului pentru poet apare mereu în dictoane ca acestea: „Comorile poeziei nu pot fi mai bine puse altundeva decît pe veșmîntul Adevărului."[60] „Adevăratul meșteșugar nu va fugi de natură, ca și cînd s-ar speria de ea, nici nu se va abate de la viața și chipul adevărului."[61] „Tocmai de verosimilitate trebuie să aibă grijă poetul."[62]

SEMNIFIC[...] PROFUND[...] LUI „VER[...] VEROSIMI[...]

Dar adevărul față de natură, prescris de apologeții poeziei cu tot atîta religiozitate ca și filosofii științifici, necesită o interpretare. Ca și regulile, nici el nu poate fi „prins din drum". Cînd interpretăm verosimilitatea poetică, apropierea dintre teoria poeziei și filozofie devine încă și mai evidentă. Subordonînd spiritul naturii lucrurilor, filosofii aveau să găsească ceea ce se numea în chip diferit „formele" sau „legile" sau „esențele" lucrurilor. Obiectul filosofului era nu lumea sensibilă divers colorată și modelată, așa cum apare ea

[54] Bacon, *op. cit.*, VIII, 407, 408; VIII, 439.
[55] Boileau, *Épîtres*, IX.
[56] Pope, *An Essay on Criticism*, I, vv. 68–72.
[57] *Ibid.*, v. 89.
[58] Rapin, *op. cit.*, pp. 17, 18, XII.
[59] Jean de La Taille, *Saül*, Paris, 1598, p. 5.
[60] *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, vol. I. p. 186: Sir William Alexander; *Anacrisis*.
[61] *Ibid.*, vol. I, p. 23: Ben Jonson, *Preface to The Alchemist*.
[62] Le Bossu, *op. cit.*, p. 11.

șește măsura naturii, alăturînd după placul ei lucruri care în natură nu s-ar fi împreunat niciodată și introducînd lucruri care în natură n-ar fi ajuns niciodată să treacă" și făcînd astfel „căsătorii și divorțuri nelegiuite între lucruri"[54]. În vreme ce Bacon făcea afirmația aceasta, Boileau spunea: „Nimic nu-i frumos decît adevărul"[55]. Și curînd, Pope avea să le adreseze poeților acest îndemn:

Urmați natura-ntîi și-al ei model
Vă-nchege judecata drept, la fel.
Natura fără greș, lucind divină,
E-universala, veșnica lumină.[56]

Regulile artei poetice, primele principii ale metodei sînt, spune el, „tot natură, dar natură sistematizată"[57]. Francezul Rapin folosise aproape aceleași cuvinte înaintea lui: „Afirm că luînd bine seama la aceste reguli vom constata că sînt făcute numai ca să reducă natura la metodă, să o urmărească pas cu pas și să nu-i îngăduie nici cea mai mică intenție de a ne scăpa din mîini. Numai prin aceste reguli e menținută în ficțiuni verosimilitatea, care e sufletul poeziei"[58]. Chiar înainte de instaurarea epocii rațiunii, La Taille scrie în prefața la tragedia *Saul* (1572): „În concluzie, nu am ticluit aici istorisiri fabuloase despre nebunia unui Athamas, unui Hercule, unui Roland, ci înfățișez istorii pe care le-a dictat însuși adevărul și care-și poartă pe frunte permisul de liberă trecere"[59]. Accentul pus pe însemnătatea adevărului pentru poet apare mereu în dictoane ca acestea: „Comorile poeziei nu pot fi mai bine puse altundeva decît pe veșmîntul Adevărului."[60] „Adevăratul meșteșugar nu va fugi de natură, ca și cînd s-ar speria de ea, nici nu se va abate de la viața și chipul adevărului."[61] „Tocmai de verosimilitate trebuie să aibă grijă poetul."[62]

SEMNIFIC PROFUND LUI „VER VEROSIMI

Dar adevărul față de natură, prescris de apologeții poeziei cu tot atîta religiozitate ca și filosofii științifici, necesită o interpretare. Ca și regulile, nici el nu poate fi „prins din drum". Cînd interpretăm verosimilitatea poetică, apropierea dintre teoria poeziei și filozofie devine încă și mai evidentă. Subordonînd spiritul naturii lucrurilor, filosofii aveau să găsească ceea ce se numea în chip diferit „formele" sau „legile" sau „esențele" lucrurilor. Obiectul filosofului era nu lumea sensibilă divers colorată și modelată, așa cum apare ea

---

[54] Bacon, *op. cit.*, VIII, 407, 408; VIII, 439.
[55] Boileau, *Épîtres*, IX.
[56] Pope, *An Essay on Criticism*, I, vv. 68–72.
[57] *Ibid.*, v. 89.
[58] Rapin, *op. cit.*, pp. 17, 18, XII.
[59] Jean de La Taille, *Saül*, Paris, 1598, p. 5.
[60] *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Spingarn, vol. I, p. 186: Sir William Alexander; *Anacrisis*.
[61] *Ibid.*, vol. I, p. 23: Ben Jonson, *Preface to The Alchemist*.
[62] Le Bossu, *op. cit.*, p. 11.

la prima vedere, impresionînd ochiul, ci cauzele interioare efective care se află îndărătul acestor fenomene aleatorii, explicîndu-le ordinea şi conexiunea. La fel şi pentru poet ori pictor, adevăratul model din natură îl alcătuiau nu oamenii şi acţiunile reale, cu derutantul lor amestec de rău şi bine, ci tipurile de caracter şi fabulele purificate şi raţionalizate şi conducînd într-un mod analog silogismului la acordul intelectului şi la fapte virtuoase. Apelînd, în căutarea autorităţii şi textului potrivit, la afirmaţia lui Aristotel că un bun poet imită lucrurile nu aşa cum sînt ele, ci aşa cum ar trebui să fie, criticii neoaristotelici îl învăţau pe scriitor să întruchipeze ordinea morală a naturii, raţiunile pe care ochiul pătrunzător al minţii le descoperă sub conglomeratul vizibil. De pildă, Chapelain, deşi eretic prin preferinţa sa acordată epicului şi nu dramaticului, explică limpede atitudinea normală în raportul dintre poezie şi istorie. Cînd citesc istorii, spune el, nu sînt învăţat că cei buni sînt răsplătiţi şi cei răi pedepsiţi, pentru că acolo sorţii oamenilor sînt hotărîţi de întîmplare şi noroc. Dar în poezie (o ştiinţă la fel de sublimă ca şi filosofia), justiţia morală se arată întodeauna fidelă tipului. Nu am nici un profit moral citind despre Cezar sau Pompei. Pe de altă parte, „din lectura poeziei, sub accidentele ce li se întîmplă lui Ulise şi lui Polifem, văd ce este raţional şi ce se întîmplă în general tuturor celor care procedează în acelaşi fel". Trag învăţături nu numai despre pietatea lui Enea şi mînia lui Ahile, ci despre „pietate şi ceea ce urmează, ca şi despre mînie şi efectele ei, aşa încît îi cunosc natura pe de-a-ntregul". Scriitorii clasici, văzînd că instruirea morală se poate realiza numai prin modificarea lucrurilor în funcţie de scopul propus, „au surghiunit adevărul din Parnasul lor" şi au păstrat mai buna şi mai utila „verosimilitate". Dacă am da crezare istoriilor popoarelor, Ahile al lui Homer şi Enea al lui Virgiliu n-ar fi, în realitate, mai buni decît ar fi trebuit să fie; poeţii însă, cunoscîndu-şi meseria, „au propus sub numele lor" oameni care se comportau aşa cum ar trebui să se comporte oamenii[63].

Din punctul de vedere al zilelor noastre, pare puţin probabil ca substituirea individului concret Enea cu pietatea în general ori a lui Ahile cu mînia tipică să poată conferi mai multă eficienţă emoţională unui poem. Stereotiparea caracterului, ordonarea, limitarea şi înălbirea fabulei pînă la un model etic corect ne-ar apărea astăzi ca o despuiere a conţinutului istorisirii tocmai de varietatea, îmbelşugarea şi individualitatea necesare pentru a trezi interesul şi plăcerea. Teoreticienii neoclasici interpretau însă altfel generalitatea raţională a fabulelor şi caracterelor lor. Ei credeau că tocmai prin ajustarea exactă, cu ajutorul formulei generalizatoare, a mijloacelor poetice la scopul pasional se pot atinge resorturile pasiunii cu o economie şi-o prevedere într-adevăr ştiinţifice. Verosimilitatea, altă denumire pentru „lucrurile-

[63] Chapelain, *op. cit.*, p. 38.

așa-cum-ar-trebui-să-fie", nu aduce nimic în atenția spectatorilor „care nu e lesne judecat a fi așa". Și astfel, „imaginația e captivată și se lasă condusă de scopul poetului". Istoria nu e chiar atît de lesne crezută, în ciuda faptului că reprezintă „adevărul gol". Pentru că „adevărul gol" forțează în chip tiranic crezămîntul nu prin propria-i persuasiune și raționalitate, ci prin asertiunea arbitrară a cronicarului.

Aceeași doctrină a universalității naturii se întîlnește și în instrucțiunile destinate pictorilor. Pictorul trebuie să caute formele cele mai frumoase din rezerva nelimitată a naturii. „A picta detalii nu înseamnă a picta natura, ci doar a picta circumstanțe. Cînd artistul a ajuns să conceapă în imaginația sa imaginea frumuseții perfecte sau ideea abstractă a formelor, se poate spune că e vrednic de a fi primit în marele consiliu al Naturii."[64] Dar a generaliza pornind direct de la natură, adică de la „varietatea bruscă și perversă a formelor reale", e prea dificil. Artistul trebuie să-și afle un ajutor în forțele unite ale tuturor predecesorilor săi, cu alte cuvinte trebuie să-i studieze pe antici și astfel să ajungă la natură prin artă.

Regulile care decurg din cele inițiale — alegerea justă a subiectului, raportul just cu natura, scopul moral just, — și care figurează în codul artistului sînt maxime vizînd la purificarea instrumentului în vederea țelului dorit al înrîuririi insensibile asupra imaginației. Efectul ce urmează a fi produs asupra inimilor omenești e unul de natură medicală. Nu e permis nimic care să provoace o rezistență în succesiunea evenimentelor narațiunii, nimic care să pară nelalocul său în dispunerea părților picturii, nimic care să pară nemanierat și vulgar în cuvînt ori în vers, deoarece, după cum spune Corneille auditoriul trebuie să părăsească teatrul — sau trebuie să isprăvească poemul sau să părăsească pictura — cu mintea neroasă de nici o îndoială și împăcată. Aprecierea abilă a tuturor lucrurilor în funcție de acest țel constituie amănuntul disciplinei artistului. Culorile dintr-o pictură trebuie să fie „sociale". Dacă vor părea că se dezvoltă laolaltă în deplin acord, se va realiza o subtilă împărtășire a acestei relații armonioase receptorilor de culori din privitori. Forma grațioasă și aerul măreț recomandat sînt menite să dobîndească asentimentul: plăcerea ce are de „vehiculat" utilul. E mierea cu care sînt unse pîinișoarele ce conțin tablele legii. Doctrina aristotelică a unității organice dintr-un poem bun (nimic nu poate fi adăugat sau luat operei de artă perfecte) ajunge să fie interpretată acum de această epocă mai intensivă și mai sofisticată cu mai puțină libertate și lărgime de vederi. De vreme ce e necesar ca acțiunea să fie completă, nu trebuie adăugat nimic mai mult, întrucît, o dată efectul obținut, ascultătorul nu mai dorește nimic altceva și orice prisos îl plictisește. Așa se face că dovezile de bucurie pe care și le-arată doi

---

[64] Reynolds, *op. cit.*, vol. II, p. 300: „Notes on *The Art of Painting*", nota III, v. 51.

îndrăgostiţi, ce se regăsesc după numeroase obstacole, trebuie să fie foarte scurte, spune Corneille. „Unităţile de timp şi de loc“ nu sînt sugestii, ca în cazul lui Aristotel, ci prescripţii, în spiritul unei epoci de ştiinţă raţională. „Scena pe care e reprezentată [piesa] fiind unul şi acelaşi loc, e nefiresc s-o considerăm mai multe“[65], spune Dryden. Noile restricţii privitoare la cuvintele adecvate poeziei, rima corectă, figurile potrivite, toate au ca ţintă mulţumirea urechii şi ochiului şi transportarea sufletului, din pricină că în felul acesta iatacurile lăuntrice ale spiritului omenesc devin mai uşor de deschis, mai ospitaliere faţă de adevărurile morale eterne.

OSSU: AL-
IA EMO-
ALĂ A
TORULUI.

O discuţie tipică despre adaptarea scrupuloasă a mijloacelor la efectele mentale clar anticipate o întîlnim în Le Bossu: „Naraţiunea epică ... trebuie de asemenea să fie mişcătoare şi pasionată, astfel încît să poată transporta spiritul cititorului, să i-l umple de nelinişte, să-i producă bucurie, să i-l arunce în braţele groazei, să i-l facă a simţi iarăşi violenţa tuturor mişcărilor, cu toate că ştie că subiectele sînt simulate şi născocite...

Pasiunile sînt, aşadar, trebuincioase pentru marile poeme; dar nu toate sînt necesare sau potrivite pentru toate. Comedia are ca parte a ei veselia şi surpriza plăcută. Tragedia pe de altă parte are groaza şi compasiunea. Poemul epic stă ca şi cînd ar fi o medie ce cuprinde toate aceste pasiuni, după cum vedem în mîhnirea din cartea a IV-a a *Eneidei* şi-n jocurile şi distracţiile din cea de-a cincea. Pasiunea proprie acestui fel de poem este admiraţia. Ea e în mai mică măsură opusă pasiunilor celorlalte două specii. Admirăm cu bucurie lucrurile care ne surprind plăcut; admirăm cu groază şi mîhnire pe acelea care ne înspăimîntă şi ne întristează.

Dincolo de admiraţie, care deosebeşte în genere poemul epic de cel dramatic, fiecare epos îşi are apoi propria sa pasiune care-l deosebeşte de alte eposuri şi care stabileşte o diferenţă unică şi individuală între poemele de aceeaşi specie. Aceste pasiuni unice sînt în conformitate cu caracterul eroului. În *Iliada* predomină mînia şi groaza fiindcă Ahile e coleric şi «cel mai groaznic dintre oameni». *Eneida* e alcătuită în întregimea ei din pasiuni delicate şi nobile, fiindcă acesta e caracterul lui Enea ... Mai avem două lucruri de spus aici despre pasiuni: unul e mijlocul de a le face acceptate de către ascultători; celălalt e mijlocul de-a le face resimţite. Primul priveşte pregătirea ascultătorilor în vederea lor; cel de-al doilea constă în a nu amesteca mai multe pasiuni incompatibile.“[66]

Le Bossu îşi continuă discuţia explicînd cum trebuie aplicată metoda cea mai indicată pentru a obţine reacţia dorită. Dacă vrei să deplasezi un obiect din locul unde se află în prezent în alt loc, te ocupi mai întîi de el

[65] *The Prose Works of Dryden*, 4 vol., Londra, 1800, vol I, partea a II-a, p. 48.
[66] Le Bossu, *op. cit.*, pp. 346–349.

și, ca să zicem așa, îi accepți pasiv situația prezentă. La fel și cînd ai de-a face cu publicul. Trebuie să începi prin a-l lua așa cum e — emoțional. Dacă e liniștit, la început trebuie să fii și tu liniștit. Numai așa îl vei putea duce în altă parte. „Cineva se află într-o stare de repaus și calm. Dorești ca printr-un discurs anume făcut să insufli mînie. Trebuie să-ți începi discursul într-un mod calm; astfel ți-l vei putea alătura pe celălalt. Apoi, mergînd cu tine, ca să zic așa, nu va întîrzia să te urmeze în acele pasiuni către care l-ai condus treptat."[67]

O altă lege psihologică pentru controlul emoțiilor constă în a le menține pure. Sufletul resimte cu putere un efect numai cînd efectul e debarasat de elemente derutante. Nu stîrni niciodată emoții incompatibile. Dacă dorești să porți sufletul de la exaltare la calm — să-i suspenzi activitatea în mod violent, ca în admirație — o poți face învățînd legile „sîngelui și spiritelor vitale".

Astfel, criticii au studiat cum să acționeze pîrghiile potrivite pentru a obține reacția corectă. În acest sens, știința era prin excelență necesară, căci pentru a suscita și controla sentimentul prin reprezentarea sentimentului,

Un ultim rost ai, nobil, dar imens,
Pasiunii să-i dai chip, simțirii sens.

Cauza finală sau scopul operei, „mai întîi în gînd și apoi în execuție", au devenit deci un subiect de analiză minuțioasă. Examinînd pasiunile ca rezultate de obținut prin combinarea și izolarea adecvată a elementelor mentale, criticii și-au contopit propriile interese literare și obediența lor față de canonul aristotelic, cu studierea curentă a pasiunilor. Această îndrumare cuprindea mai mult decît o tendință. Dar nota dominantă a tuturor consta în asimilarea procesului psihic cu procesul fiziologic. Acest proces vizibil și măsurabil putea fi mecanic ori chimic. Exista însă o cerință precumpănitoare și anume ca fenomenele spiritului, obscure și aparent incoerente și capricioase, să se supună acelui tip de calcul și ordonare care oferea un mijloc de orientare navigatorului și reducea orbitele corpurilor cerești la formule matematice demonstrabile.

Spinoza (1632 — 1677) reprezintă tendința mecanicistă extremă. El a nutrit ambiția de a scrie despre emoțiile sufletului la fel de obiectiv cum o făcea despre linii, suprafețe sau corpuri[68]. Lui Spinoza i s-a părut că teoria despre pasiuni a lui Descartes admite unele secvențe iraționale. Dar Descartes și Hobbes au dorit și ei să facă din pasiunile și acțiunile sufletului pur și simplu un mecanism de ceasornic mai rafinat. Psihologia s-a transpus

[67] *Ibid.*, p. 349.
[68] *Etica*, partea a III-a, Prefață.

în termeni de raporturi între repaus și mișcare, agitație sau echilibru, impresie din exterior și efort spre exterior, creșteri și descreșteri de energie, trasee cerebrale marcate profund sau superficial, vapori ascendenți și spirite fluctuante, tuburi și fibre.

Deși filosofii se lăudau cu modernitatea absolută a modului lor de abordare a psihicului, teoriile pe care le susțineau erau mai puțin noi decît presupuneau ei. Ei au intuit legătura dintre descoperirea de către Harvey a circulației sîngelui și teoria lor despre o tensiune psihică autoreglabilă. Dar concepțiile lui Spinoza și Hobbes erau clădite pe tiparul aristotelic tradițional, oricît de puțin ar fi recunoscut ei autoritatea lui Aristotel. Literaților, conduși de spiritul de „finesse", le venea mai ușor decît celorlalți, mai rigid călăuziți de spiritul geometric, să împrumute din Aristotel și în același timp din Harvey. Aristotel și-a împins însă analiza funcțiilor mentale pînă la mișcări și impresii și pînă la tensiunea dintre cald și rece. Astfel, cînd Le Bossu descria acțiunea poeziei în termeni de opriri, înaintări și suspensii, nu intra în conflict nici cu voga științifică a veacului al XVII-lea, nici cu marele model al lui Aristotel. Și o tradiție aproape neîntreruptă unește învățătura lui Cicero potrivit căreia simpla rapiditate a stării de agitație face gîndirea plăcută cu teoria lui Du Bos din secolul al XVIII-lea, după care adevăratul izvor al iubirii noastre de frumos e instinctul de-a ne afla mereu în mișcare în scopul de-a evita plictisul. Cînd, în noua epocă a luminilor, „spiritul" și „fantezia" erau explicate printr-un „furor" poetic, iar acest „furor" poetic era pus în legătură cu distilări, efervescențe și vîrtejuri, cu abundența și varietatea impresiilor de pe oglinda lăuntrică a sufletului, la baza acestei concepții stătea acțiunea tipică a fierii negre în temperamentul melancolic, așa cum fusese ea descrisă de către Aristotel. Nu încape nici o îndoială că filosofii cu o formație mai științifică doreau să renunțe la analogiile chimice din domeniul fermentației în descrierea procesului mental. Grupul literaților era mai puțin pretențios. Ei știau, din lunga lor serie de autorități, grecești, romane și italiene, că funcția poeziei era nu numai de a instrui și desfăta, ci și de a-i *mișca* pe contemplatori. Ca să-i *miște* pe alții, credeau ei, geniul însuși trebuie să se afle în mișcare și trebuie să creeze în instrumentul său artistic mișcările adecvate și verosimile. Teoriile mișcării erau, așadar, la fel de binevenite atît din tabăra lui Galilei cît și din cea a lui Aristotel. Dacă imaginația e „vie" să se înțeleagă atunci că e vorba de o energie fizică, deci de „trecerea" unui vînt foarte subtil ori de iuțeala spiritelor infime și agile. Spiritul să aibă deci calitatea flăcării, iar judecata să fie „rece și grea". În măsura în care termeni denumind mișcări palpabile pot fi folosiți pentru a explica efectele și cauzele artei, întreaga problemă poate fi supusă unui control rațional.

LEIBNIZ: NEA DES A ŞTIIN MĂTATE ADEVĂR.

Ceea ce criticii literari şi plastici au perceput vag şi au folosit practic — anume că Aristotel poate fi urmat ca autoritate obţinîndu-se totuşi un rezultat ştiinţific — Leibniz a perceput intelectualmente. El a rupt astfel cu restul filosofilor din vremea sa. A admis atît cauzele finale, cît şi cauzele eficiente şi materiale, în timp ce moda filosofică cerea să se renunţe la „scop" ca la o simplă ficţiune a minţii. Asemeni lui Hobbes, Leibniz a redus la o scară unică diversele funcţii ale spiritului, mai ales imaginaţia şi gîndirea clară. Dar Hobbes a construit această scară presupunînd mecanisme din ce în ce mai complicate, cu cît funcţia era mai înaltă. Leibniz, îmbrăcînd în hainele secolului al XVII-lea intuiţia lui Aristotel că forma este doar materie realizată — scopul doar explicarea substructurii mecanice — scria: „Natura trebuie întotdeauna explicată matematic şi mecanic, cu condiţia de-a avea în vedere faptul că principiile legilor mecanicii şi ale naturii corporale nu depind exclusiv de geometrie, ci au anumite cauze metafizice."[69] Prin urmare, cauzele metafizice ale mişcărilor din cîntece sau ale mişcărilor din spirit nu sînt, după Leibniz, doar şocuri prealabile, eforturi dinspre sau spre exterior, sau spirit efervescent. Cauzele metafizice ultime se găsesc în scopurile bune sau în ordinea desfătătoare care dezvăluie semnificaţia mişcărilor. Leibniz vorbeşte în maniera neoclasică tipică despre forţa dinamică a poeziei şi-a muzicii. Ele au „o incredibilă putere de a mişca". Cu ele, cineva poate fi „împins la nebunie, potolit, surescitat, făcut să rîdă, să plîngă, să treacă prin orice fel de simţire."[70] Care e deci semnificaţia estetică a unei imagistici atît de eficiente pentru Leibniz? Spre a da un răspuns, trebuie să privim într-o dublă direcţie pornind de la fenomenul plăcut dat şi să vorbim două limbi deosebite. Explicaţia mecanică ne duce la fundamentul matematic al muzicii. Revelarea cauzei metafizice ultime ne duce la intuirea armoniei universului divin. „Muzica, matematică la bază, este intuitivă în manifestarea ei."[71] Manifestarea intuitivă a armoniei muzicale constituie simbolul limpede al celui mai bun plan divin cu putinţă pentru lume, oferit de către providenţa lui Dumnezeu care a creat o lume unde cea mai mare varietate posibilă e unită cu cea mai mare ordine posibilă. Aceasta, ni se spune, nu e o metaforă vagă. Un lucru îl explică pe celălalt ori e simbolizat de el atunci cînd între cele două există o relaţie la fel de constantă şi de regulată ca aceea dintre proiecţia în perspectivă a unui arhitect şi clădirea lui finisată[72]. Astfel, deşi matematica şi forma vie, modelul sensibil şi lumea raţională, natura şi harul sînt incomensurabile, din cauză că între ele nu se poate stabili nici o relaţie matematică exactă,

---

[69] Leibniz, *Discourse on Metaphysics, Correspondence with Arnauld, and Monadology*, trad. Montgomery, Chicago, 1927, pp. 135, 136.
[70] Leibniz, *Opera omnia*, 6 vol., Geneva, 1768, vol. 6, p. 306.
[71] Jean Baruzi, *Leibniz*, avec de nombreux textes inédits, Paris, 1900, pp. 102, 103.
[72] Leibniz, *Discurs despre metafizică*, p. 212.

există „echivalenţe practice sesizabile". „Întocmai după cum nimic nu e mai plăcut simţurilor unui om decît armonia muzicii, tot astfel nimic nu e mai plăcut decît minunata armonie a naturii, faţă de care muzica este doar o prefigurare şi o mică evidenţă."[73] Pictura şi muzica, mai scrie el, sînt fragmente ale ordinii, proporţiei şi armoniei complete ale lui Dumnezeu. „Orice frumuseţe e o emanaţie din lumina sa."[74]

L ŞI RA- A NU SÎNT ICE, DAR CONTRARII.

Leibniz deosebea patru trepte ale cunoaşterii[75]: (1) cunoaşterea obscură şi întunecată alcătuită din „mici percepţii", cum ar fi aglomerările vagi ale stării de vis ori senzaţiile neidentificate, dar percepute, ale valurilor izolate izbindu-se de ţărm; (2) cunoaşterea clară, dar confuză, în care fenomenele, ca de pildă culorile, sînt identificate, nefiind însă şi definite intelectual; (3) cunoaşterea distinctă, în care e posibilă o definiţie sau o explicaţie ştiinţifică; şi (4) cunoaşterea adecvată sau intuitivă, în care toate semnele caracteristice ale obiectelor sînt cunoscute exhaustiv şi asamblate într-o singură privire globală. Or, cunoaşterea estetică e plasată în genere la al doilea nivel. Simţim ceva, un „nu ştiu ce", care trezeşte în noi simpatie. „Gustul, în măsura în care se deosebeşte de intelect, constă în percepţii confuze care nu pot fi descrise în chip adecvat. Se apropie oarecum de instinct."[76] „Nu poţi descoperi întotdeauna în ce constă agrementul unui lucru sau cărui fel de perfecţiune dinăuntrul nostru îi slujeşte, întrucît e perceput mai degrabă de sufletul decît de intelectul nostru."[77] În pasaje ca acesta, Leibniz îşi revelă înrudirea cu Shaftesbury şi Hutcheson din Anglia, care întemeiau sensibilitatea la frumos pe o vagă propensiune a spiritului mai curînd decît pe raţiune şi bun-simţ; cu criticii literari elveţieni Bodmer şi Breitinger, care atrăgeau atenţia asupra importanţei estetice a poeziei primitive. Dar „gustul" lui Leibniz nu e un instinct sau o simpatie care poate fi lăsată în voia ei. Mai curînd trebuie format după modelul pe care raţiunea şi tradiţia l-au declarat bun. Percepţiile inferioare şi mai vagi şi-au cuprins întotdeauna pentru Leibniz şi propria lor explicare raţională, aşa încît gustul putea fi la origini un *je ne sais quoi*, culminînd însă într-o lecţie morală sau o demonstraţie raţională. Un model de muzică sau pictură n-ar putea fi niciodată separat de impulsul spiritului care-l poartă, tinzînd să-l ducă dincolo de simpla lui aparenţă la sensul metafizic şi la raporturi şi proporţii distincte. Astfel, nici pasajul din Leibniz în care susţine că savurarea muzicii e o numărare inconştientă, nici că gustul e un instinct, nici că poezia există spre a da pilde de prudenţă nu

---

[73] Leibniz, *Philosophische Werke*, trad. Buchenau, ed. Cassirer, 4 vol., Leibniz, 1906, vol. II, p. 132.

[74] Leibniz, *Oeuvres*, ed. Jacques, 2 vol., Paris, 1842, vol. II, p. 3, prefaţă la *Teodiceea*.

[75] *Discurs despre metafizică*, p. 41, par. 24.

[76] Citat de Cassirer, *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Marburg, 1902, p., 459. (Din ed. Gerhardt, vol. III, pp. 430 urm.)

[77] Citat de Cassirer, *op. cit.*, p. 462. (Din *Opera philosophica*, ed. Erdmann, Berlin, 1840.)

pot fi scoase din contextul lor. Leibniz adaptează și nuanțează necontenit o idee abstractă simplă prin sugerarea subordonării ei față de alte aspecte ale problemei totale. Raționalismului îi este credincios în măsura în care învață că matematica explică sensibilitatea și că frumosul e o chestiune de raporturi; filosofiei instinctului îi concede că presentimentele vagi de plăcere precedă sesizarea rațională completă a frumosului și de asemenea că înțelegerea rațională apare la urmă dintr-o viziune intuitivă; misticismului îi dă consimțămîntul în măsura în care crede că o simpatie ocultă atrage laolaltă în chip invizibil toate elementele universului și face ca oglinda fiecărui suflet individual să reflecte „mărețul întreg"; moralismului îi admite că arta dă lecții de pietate și ar trebui utilizată așa încît să dea încă mai multe, astfel ca fericirea și religia să poată propăși în rîndul oamenilor; dar își exprimă opinia și despre doctrina opusă a plăcerii dezinteresate în artă: „Contemplarea obiectelor frumoase e plăcută în sine și o... pictură de Rafael îl impresionează pe cel care o privește cu ochi luminați, deși nu trage dintr-însa nici un folos"[78].

Leibniz pare a fi cel mai avansat gînditor al epocii datorită capacității sale de sinteză. La el se găseau în mod sigur germeni ai gîndirii care l-au făcut pe Baumgarten fondatorul oficial al Esteticii în 1750. La el întîlnim o afinitate cu Shaftesbury, fondatorul școlii empiriste a esteticienilor britanici din secolul următor. Și s-a considerat chiar că l-a anticipat oarecum pe Kant. E însă o întrebare dacă gîndirea mai avansată apare la gînditori ca Leibniz, care îmbrățișează cu privirea toate laturile, nedezvoltînd-o pe nici una pînă la ultimile-i concluzii, sau la eretici mai înguști, dar mai cutezători, care percep o singură direcție de adevăr neglijat și o exploatează la maximum. Printre criticii literari din secolul al XVII-lea s-au numărat doi: spaniolul Juan de la Cueva și francezul Ogier, care s-au răzvrătit împotriva respectului față de autoritatea lui Aristotel și elaborării unui corp fix de reguli menite să guverneze creația poetică. Amîndoi au susținut că deosebirile de condiții și obiceiuri, de ordin temporal și național, impun modalități de expresie diferite. „Gustul națiunilor diferă, atît în cele ce țin de suflet, cît și-n cele ce țin de trup și întocmai... cum spaniolii își imaginează și preferă un tip de frumusețe cu totul diferit de cel pe care îl prețuim noi în Franța și întocmai cum ei doresc ca iubitele lor să aibă un chip diferit și alte trăsături decît dorim noi să vedem la ale noastre, într-o așa măsură încît sînt unii oameni care-și formează o idee despre frumusețea lor pe temeiul acelorași trăsături pe care noi le-am socoti de rînd, tot astfel nu poate încăpea nici o îndoială că spiritele națiunilor nutresc preferințe cu totul diferite una de cealaltă precum și sensibilități cu totul contrarii pentru frumusețea lucrurilor intelec-

78 Citat de Cassirer, *op. cit.*, p. 467.

tuale, cum ar fi poezia."[79] Ogier intră în amănunte, explicînd că doctrina aristotelică a unităţii de timp, care face ca solii să intre pe neaşteptate exact la momentul potrivit, e cu totul forţată pentru o scenă modernă. Grecii, spunea el, se conformau unor modele uniforme din cauză că scena lor era religioasă şi deci conservatoare şi din cauză că gustul popular acceptă schimbările cu multă greutate, iar tragedienii greci luptau pentru premii[80].

ŢIILE ISTO- ALE LUI ZA.

Există oare vreun filosof al aceluiaşi veac care să condenseze această opinie eretică într-o formă mai reflexivă? În mod destul de straniu, simpatie pentru această insistenţă asupra interpretării istorice a formei simbolice putem găsi la Spinoza, geometrul filosof. Spinoza a ţinut la idealul geometric chiar cu mai multă consecvenţă decît Descartes, frumuseţea fiind menţionată de el numai ca să fie trecută pe lista lucrurilor accidentale cărora le atribuim o valoare din cauză că le dorim[81]. Şi nu s-a ocupat cu nici una dintre arte, nici măcar cu arta matematică a muzicii, excepţie făcînd remarcabila lui discutare a *Bibliei* ca literatură[82], şi numai în măsura în care aceasta conţinea incidental principii aplicabile la întreaga literatură. Ceea ce se şi întîmpla într-un sens important, dar într-o formă neasimilabilă conştiinţei epocii, fapt care a făcut să nu fie urmat. Spinoza demonstrează că respectul pentru Sfintele Scripturi şi lealitatea faţă de religie nu sînt diminuate, ci sporite de libertatea de gîndire în raport cu ele[83]. Libertatea de gîndire în raport cu *Biblia,* susţinea el, a dus la conceperea diverselor ei părţi şi simboluri ca produse ale imaginaţiilor omeneşti, colorate de temperamentul natural şi deprinderile naţionale şi laice de vorbire şi comportare. Dacă un profet era optimist din fire, scria despre victorii, dacă era ţăran, folosea imagini cu boi şi cu vaci, dacă era soldat, cu armate, în scopul de a-şi scoate în evidenţă cuvintele[84]. Imaginaţia utilizează un limbaj cu totul diferit ca formă de raţionamentul matematic, cu toate că icoanele şi hieroglifele sale sînt purtătoare de adevăr; dar la adevărul discursului imaginativ nu se poate ajunge decît prin cunoaşterea aprofundată a condiţiilor istorice şi individuale ale scrierii. Dacă vrem să ştim, de pildă, ce înseamnă imaginea roţii la Iezechiel, nu trebuie să speculăm a priori asupra înţelepciunii secrete conţinute în toate roţile, ci să cercetăm ce înţeles ar fi putut căpăta roata pentru Iezechiel pornind de la cultura şi experienţa lui. Spinoza a trasat astfel o linie de demarcaţie

[79] *European Theories of the Drama,* ed. Clark, Cincinnati, 1918, p. 121. Prefaţă la *Tyr et Sidon* de Jean de Schelandre.

[80] *Ibid.,* pp. 120–122.

[81] *Etica,* partea I, Adaos.

[82] *Tractatus theologico-politicus,* 1670. (Trad. rom. I. Firu, Ed. Ştiinţifică, 1960.)

[83] Titlul complet al lucrării este: *Tratatul teologico-politic ce conţine cîteva dizertaţii în care se arată că libertatea de a filosofa nu numai că poate fi îngăduită fără a primejdui pietatea şi pacea în stat, dar că ea nu poate fi suprimată decît o dată cu pacea statului şi cu pietatea însăşi.*

[84] *Ibid.,* cap. II, *Despre profeţi.*

între rațiune și imaginație la fel de netă ca oricare altul din veacul lui; numai că în același timp el a indicat și un mod de abordare a vălului multicolor țesut de imaginație care să nu-l deformeze făcînd din el un mesaj mistic, dar nici să nu-l distrugă aplicîndu-i etalonul inadecvat al matematicii.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Bosanquet, *History of Aesthetic*, cap. VIII.
G. N. Clark, *The Seventeenth Century*, Oxford, 1929.
English Critical Essays, 16th—18th Centuries (World's Classics, Oxford University Press).
Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.
Emile Krantz, *L'Esthétique de Descartes*, Paris, 1882.
I. Langdon, *Milton's Theory of Poetry and Fine Art*, New Haven, 1924.
Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery* (Studies of the Warburg Institute, vol. I), Londra, 1930.
J. E. Spingarn, antol., *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 vol., Oxford, 1908—1909.
Basil Willey, *The Seventeenth Century Background*, Londra, 1934.
Saintsbury, *History of Criticism*, vol. II, cartea V, cap. I—IV.
Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. V.

VIII

ȘCOALA BRITANICĂ DIN SECOLUL AL XVIII-LEA

ICA BRITA-
SE INTE-
ZĂ PE
E.

Spiritul ironiei înveselește pentru o clipă istoria esteticii cînd face ca John Locke (1632—1710), care, dintre toți marii filosofi din veacul al XVII-lea, a fost cel mai disprețuitor față de poezie, să inspire o mișcare estetică absolut nouă. Cînd David Hume spunea că toți criticii de după Aristotel vorbiseră și spuseseră puțin din cauză că nu izbutiseră să-și lase călăuzit gustul sau sentimentul de exactitatea filosofiei, prin această formulare encomiastică, „exactitatea filosofiei"[1], el înțelegea noua doctrină a asociaționismului conexată cu „noua cale a ideilor" lockiană. Noua cale a lui Locke consta din a face ca punctul de plecare al oricărei investigații științifice să fie nu un adevăr general al rațiunii, ci un eveniment psihologic particular. A explica însemna pentru un lockian, indiferent de alte semnificații suplimentare, a indica izvorul istoric al oricărui proces într-o impresie senzorială. Tocmai metoda lui Locke a urmat-o Addison (1672—1719) cînd și-a scris cele unsprezece articole importante pentru *The Spectator* despre *Plăcerile imaginației*[2]. Și totuși poate că la urma urmei spiritul ironiei îl atinge nu atît pe Locke, cît pretinsa „exactitate a filosofiei" însăși. Căci deși ar fi o greșeală să minimalizăm influența lui Locke asupra lui Addison, Hutcheson, Kames, Hume și Burke, sistemele estetice care s-au dezvoltat sub acțiunea lor formativă manifestau tendința contradictorie de a regăsi, după o scurtă călătorie independentă, drumul bine bătătorit al rațiunii secolului al XVII-lea și al gustului neoclasic. Ba s-ar putea spune că crezul estetic al școlii noului „simț interior" inspirat de Locke nu s-a deosebit niciodată în mod serios de crezul partizanilor rațiunii. Dacă, așa cum empiriștii radicali afirmă deseori, simțul e multiplu și rațiunea unitară, simțul individual și particular, rațiunea generală și tipică, simțul inductiv, rațiunea deductivă, ne-am aștepta la o teorie în contrast cu raționalismul, care să se dezvolte pe o bază senzualistă, realistă ca tendință și exploatînd în mare măsură variațiile specifice ale gustului personal și național. Dar chiar ținînd seama de întreaga diversitate de proclamații și dovezi clare de rebeliune

[1] Hume, *Essays, Moral, Political and Literary*, ed. Green and Grose, 2 vol., Londra, 1898, vol. II, p. 19: *Enquiry Concerning Human Understanding*, partea I, secț. 2.
[2] Addison, *Works*, 3 vol., New York, 1854, vol. II, nr. 411—422.

împotriva „regulilor", sîntem totuși siliți să admitem că „gustul" întemeiat de noua școală engleză pe simțul, sentimentul, pasiunea sau pe intuiția interioară este mai apropiat de regulile neoclasice ale lui Boileau decît de relativitatea în timp și spațiu a lui Ogier. Acești autori au lucrat cu un mecanism nou — cadrul naturii umane —, dar au zămislit un produs care diferă surprinzător de puțin de cel adaptat raționalismului lui Descartes. De ce oare debutul radical n-a generat un deznodămînt la fel de radical? În parte pentru că autoritatea practică a gustului francez provenit din epoca lui Boileau a dominat Marea Britanie cel puțin în prima jumătate a veacului al XVIII-lea. *Vitruvius Britannicus* furniza proiecte pentru locuințele nobililor; Palladio, Inigo Jones și Christopher Wren erau marile autorități în domeniul arhitecturii; dinastia lui Pope a deținut supremația în poezie pînă ce, în cea de-a șasea decadă a secolului, stilul i-a fost contestat de critici literari ca Joseph Warton și Edward Young; Sir Joshua Reynolds, adnotator al *Artei picturii* de Du Fresnoy, a fost primul președinte al Academiei Regale.

Practica reală a artelor era mai rigid guvernată de canoanele gustului corect și prezenta un spectacol de o mai mare solidaritate și concordanță decît în majoritatea celorlalte veacuri. Atmosfera artistică a vremii a fost bine descrisă de Laurence Binyon. „Cu toate agitațiile sale lăuntrice, el [secolul al XVIII-lea] ne înfățișează la o privire retrospectivă, tabloul unei perioade perfect coerente în țelurile și gusturile sale... Un interior din veacul al XVIII-lea ne încîntă și azi prin pregnanța atmosferei sale. Totul în încăpere, ca și încăperea însăși, este conceput, proporționat, finisat cu aceeași preocupare de ordine, eleganță și grație. Totul e scăldat într-o baie de rațiune. Nimic greoi sau extravagant, sau care să reflecte vreo notă discordantă. La fel și în arhitectură, mobilier și artele minore. Iar cînd ajungem la expresivitatea mai intimă a poeziei și picturii, fiecare dintre acestea își răspund și se sprijină mutual. Nici o perioadă nu a avut în mai mare măsură curajul gustului ei. Geniului, oricît de irezistibil, nu trebuiau să i se ierte excesele și licențele. Nici Shakespeare, nici Milton nu l-au intimidat pe Dr. Johnson; fiecare e obligat să se supună tribunalului rațiunii. Domnia raționalității a zămislit încă o dată ceva analog cu sistemul și coeziunea ce caracterizaseră spiritul medieval."[3]

În parte, apoi, *conținutul* judecății estetice, indiferent de mecanismul lui, era preluat din tradiție. Filozofia, oricît de „exactă" sau oricît de împinsă pe căi noi de un sînge poaspăt, e inevitabil influențată de practicile culturii ambiante. Chiar și David Hume (1711—1776) a fost în multe privințe convențional. Deși afirma în spiritul noului empirism că geniul suprem, cînd natura

[3] Binyon, *English Poetry in Its Relation to Painting and the other Arts*, 1918, în *Proceeding of the British Academy*, vol. VIII, p. 391.

nu-l mai asistă, „azvîrlă lira şi nu mai aşteaptă nimic de la regulile artei ca să atingă acea divină armonie ce trebuie să decurgă numai din propria ei inspiraţie“[4], şi că etalonul gustului provine din structura biologică, el a crezut, după cum şi criticii clasicizanţi crezuseră vreme de două veacuri şi mai bine înaintea lui, în unităţile aristotelice de timp, loc şi acţiune. Ceea ce-l deosebeşte pe el e faptul că dispune de o nouă explicaţie a modului în care operează unităţile aristotelice. „Legătura sau chinga“ ce dă coerenţă unei tragedii e pentru Hume nu o necesitate raţională, ci asociaţia de idei. Asociaţia de idei prin cauză şi efect explică unitatea acţiunii dramatice; asociaţia laxă prin asemănare explică unitatea unei lucrări ca *Metamorfozele* lui Ovidiu, care, pentru a-şi agrega părţile, a avut nevoie numai de acea împrejurare a transformării fabuloase cauzate de intervenţia divină; iar istoricii, poeţii epici şi tragedienii fac cu toţii uz de asociaţia prin contiguitate[5]. Hume a fost un spirit mai îndrăzneţ decît mulţi dintre filosofii din epoca şi ţara lui. El a contestat locul prim acordat subiectului în regulile aristotelice ale tragediei[6], a pledat pentru încrucişarea tendinţelor romantice cu cele clasice[7] şi a afirmat că diferenţa dintre istorie şi poezie e mai degrabă una de grad decît de gen[8]. Şi cu toate acestea, însuşi gustul său pentru Virgiliu şi Racine[9] şi pentru eleganţa şi simplitatea stilului[10] ca şi acceptarea într-o largă măsură a etaloanelor clasice ilustrează faptul că şcoala lockiană era mai interesată în a desface în părţile ei componente raţiunea neoclasică, spre a vedea din ce e alcătuită şi cum funcţionează, decît în a-i tăgădui validitatea. Urmărind tratatele de estetică ale şcolii britanice din această epocă, observăm la tot pasul că ceea ce părea a fi o funcţie empirică limitată, o senzaţie sau un sentiment, e ajustat în exterior după necesităţi, astfel încît să includă o lege matematică, sau conformitatea cu ideea morală dominantă, sau o idee abstractă.

„SIMŢUL“ LUI ...FTESBURY E ... MULT PLO... DECÎT ...CKE.

Textura rară şi expansivă a esteticii „simţului interior“ se datora în parte şi înrîuririi exercitate de Lord Shaftesbury (1671–1713). Pe de o parte, Shaftesbury aparţinea noii mişcări şi, în virtutea influenţei sale asupra lui Francis Hutcheson (1694–1746), primul său purtător de cuvînt profesionist declarat, ar putea fi numit chiar şi iniţiatorul ei. Deşi însă Shaftesbury a fost cel dintîi care a aplicat termenul de „simţ“ experienţei valorizatoare, el se opunea doctrinei lui Locke. Shaftesbury a utilizat cuvîntul „simţ“ pentru a sugera caracterul nemijlocit şi siguranţa enunţurilor conştiinţei şi gustului

4 Hume, *op. cit.*, vol. I, p. 15: *The Epicurean.*
5 *Ibid.*, vol II, pp. 17–23: *Enquiry concerning Human Understanding.*
6 *The Critical Review*, 7 aprilie 1759, p. 331.
7 *Letters*, ed. Grieg, 2 vol., Oxford, 1932, vol. I, p. 253, § 135, 2 iulie 1757.
8 *Essays*, loc. cit.
9 *Ibid.*, vol. I, p. 241: *Of Simplicity and Refinement in Writing.*
10 *Ibid.*, passim.

nostru. Acest motiv, dorinţa de a garanta importanţa şi seriozitatea sensibilităţii noastre faţă de frumos şi bine considerînd-o ca pe ceva congenital întregii noastre fiinţe, a fost un motiv dominant pe tot parcursul acestei faze a istoriei esteticii. Spiritul nu se poate lipsi de discernămîntul ochiului şi al urechii sale[11], spune Shaftesbury. Dar simpatia lui filosofică fundamentală mergea către Plotin şi Marcus Aurelius, iar simţul armoniei semnifica pentru el o înrudire spirituală cu armonia universului şi cu „numerele interioare" ale unei vieţi nobile. Simţul lui interior era asemănător simpatiei lui Leibniz: o legătură magică ce predetermina sufletul bine alcătuit să vibreze la unison cu armonia divină.

Într-o perioadă, aşadar, în care neoplatonicul Shaftesbury se simţea atît de pătruns de zelul lui misionar, încît declara că „dacă s-ar isca ceva ori unele studii s-ar îndruma în direcţia aceasta [către gustul corect], eu însumi ar trebui să împing roata într-acolo şi să pun umărul la înălţarea spiritului"[12], şi se ferea de molipsirea „fiziologistului" Locke; şi cînd înzestratul arhitect Vanbrugh nu şi-a văzut apreciată abilitatea din cauză că neglijase regulile augustane — într-o asemenea perioadă nu e de mirare dacă raţiunea şi morala ajung să fie, într-un fel sau altul, ataşate funcţiei estetice, chiar dacă fusese instituit un nou model în domeniul senzorial al văzului.

EXPANSI SIMŢULU ADDISON LE, NOU MOSUL.

Addison porneşte de la faptul empiric cel mai apropiat de senzaţia reală, „plăcerile primare ale imaginaţiei", care se nasc cînd vedem realmente ceva. El declară că văzul e cel mai perfect şi cel mai delectabil dintre simţurile noastre şi că plăcerile primare ale imaginaţiei provin din obiecte vizibile prezente şi doar în mod secundar provin din obiecte vizibile absente, dar evocate. Ce tipuri de lucruri sînt plăcute vederii? întreabă el. Şi răspunde: există „trei surse ale plăcerii imaginaţiei noastre în contemplarea obiectelor exterioare... Ceea ce e mare... Ceea ce e nou... Ceea ce e frumos în propria noastră specie... (şi) în general"[13]. Ca exemple de mare, vast sau măreţ, citează un deşert întins şi necultivat, înălţimile uriaşe ale munţilor, stînci înalte şi prăpăstii adînci, o necuprinsă întindere de ape. Ca exemple de nou, citează elementele suprinzătoare din spectacolul variabil al naturii şi imperfecţiunile acesteia, ca de pildă monştrii. Prin frumuseţe, el înţelege în primul rînd membri ai rasei şi neamului nostru, iar în al doilea rînd strălucirea şi varietatea culorilor, simetria şi proporţia părţilor, gruparea şi dispunerea corpurilor şi însuşi amestecul corect şi potrivirea tuturor.

---

[11] Shaftesbury, *Characteristics, ed.* J. M. Robertson, 2 vol., Londra, 1900, vol. I, p. 216. Tratatul III, *Advice to an Author,* part. III, secţ. 3.

[12] *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Lord Shaftesbury,* ed. Rand, New York, 1900, pp. 468—469.

[13] *The Works of Addison,* 3 vol., New York, 1854, vol. II, p. 138: *The Spectator,* nr. 412.

Inițial, aceasta pare o simplă relatare de experiențe estetice elementare. Dar Addison nu întîrzie să ne prevină că deși a numit doar surse fizice, exterioare, ale plăcerii, și a lăsat poate să se înțeleagă că plăcerile imaginației sînt directe, reprezentînd relații între acele obiecte și noi înșine, relații ce nu necesită o analiză ulterioară, lucrurile nu stau în realitate așa. Sursele plăcerii nu se află, așa cum părea, într-o relație de exterioritate cu noi, ci în întregime înăuntrul nostru. Mai mult decît atît, semnificația acestor plăceri se dovedește a fi mai ocultă decît rezulta din preambulul de un caracter descriptiv dezarmant. Addison spune: „Poate că nu există nici o frumusețe sau diformitate reală într-o bucată de materie mai mult decît în alta, din cauză că s-ar putea ca noi să fim astfel făcuți, încît ceea ce acum ne apare dezgustător, să fi fost inițial o apariție plăcută"[14]. Ceea ce ne place într-adevăr în mare, vast sau măreț se învederează a fi „aspirația de a fi umpluți de un obiect sau încercarea de a cuprinde ceva prea mare pentru capacitatea noastră". El spune — și observația lui e indefinit repetată de scritorii contemporani — că plăcerea pe care ne-o dă sublimul sau măreția e în ultimă analiză neliniștea resimțită de noi la orice restrîngere exercitată asupra libertății noastre[15]. La fel, noul sau neobișnuitul ne place în definitiv pentru că ne satisface curiozitatea. Iar simțul frumosului nu e o intuiție directă a unei aparențe fermecătoare, ci instinctul social al speciei. Cu o modestie dezarmantă, Addison afirmă că în considerarea plăcerilor imaginației, el nu poate decît enumera ceea ce se dovedește agreabil, fiindcă „nu cunoaște nici natura unei idei, nici substanța sufletului omenesc"[16]. Ce enumeră însă? Catalogheazā diferitele senzații agreabile o dată cu ocaziile lor prezumtive mai strîns sau mai puțin strîns asociate cu experiențe ale frumosului. Cît de depărtată poate fi pentru Addison forma aparentă a experienței de adevărata ei semnificație reiese într-un pasaj revelator. Addison spune aici că ideile trezite în noi sînt atît de diferite de oricare altele existente în obiecte, încît „sufletele noastre sînt în prezent delectabil pierdute și uluite într-o amăgire plăcută și pășim ca eroul fermecat dintr-un roman cavaleresc"[17]. Rezultă prin urmare că noi cunoaștem în mod definit și rațional nu experiența fenomenală, ci scopurile divinității în oameni. Cauzele finale, spune Addison, „sînt mai evidente și mai accesibile observației noastre. Supremul Autor al ființei noastre... ne-a alcătuit astfel încît ne delectăm în chip firesc cu marele, noul, frumosul, în propria noastră specie, deoarece natura lui e mare și nemărginită, creația lui inedită și făcută să fie scormonită cu

---

[14] *Ibid.*, vol. II, p. 139.
[15] *Loc. cit.*
[16] *Ibid.*, vol. II, p. 140.
[17] *Ibid.*, vol. II, p. 141.

curiozitate, iar scopul lui e ca noi să-i umplem lumea creată de el... În sfîrșit, ne-a făcut să găsim lumea frumoasă în genere, astfel încît să nu-i putem privi operele cu răceală sau indiferență"[18].

PLĂCER GINAȚI MORALI REFLEX LIGIOAS

În discutarea plăcerilor „secundare" ale imaginației, adică plăcerile rezultate din „sculptură, pictură, descriere și muzică", și în discutarea înrîuririi exercitate de delectarea noastră artistică asupra sensibilității noastre la natură, Addison, mergînd pe urmele psihologiei lockiene, face apel la „acea acțiune a spiritului care compară... idei"[19]. Gustăm cu atît mai mult un exemplu de artă cu cît e mai asemănător în opinia noastră cu natura și gustăm natura cu atît mai mult cu cît relația de asemănare dintre ea și artă e mai convingătoare pentru noi. Contemplăm cu plăcere statuile și portretele ca imitație, chiar dacă originalul e „dezagreabil sau banal sau mic... datorită comparației pe care o face mintea"[20]. Mai mult, există și un proces de reflecție sau comparație care stă la temelia plăcerii date de tragedie sau de lucrurile groaznice sau vrednice de milă. Delectarea nu se datorează descrierii a ceea ce este groaznic, ci reflecției pe care o facem asupra împrejurării respective. „Simțim o nespusă plăcere la gîndul că nu sîntem în primejdie"[21] din pricina obiectului pe care-l contemplăm. În rezumat, deci, plăcerile imaginației pentru Addison, deși senzuale la origine, dovedesc orientări moralizatoare, reflexive și religioase. A intui frumusețea înseamnă că ne place să ne simțim mari, că ne place schimbarea, că ne plac semenii și rudele noastre și că ne place să facem comparații. Și toate aceste lucruri ne plac din cauză că așa e voia lui Dumnezeu, făcîndu-ne să l admirăm pe el și operele lui.

EXPANS „SIMȚU SHAFTE PLATON LUI.

Shaftesbury ajunge pe o cale mai puțin indirectă la o expansiune similară a simțului pentru frumos în sentimentul armoniei prestabilite. Cu toate că pentru el simțul interior e legat de „o anumită mulțumire a văzului" ce corespunde „frumuseții compoziției, unității de concepție, adevărului caracterelor și imitației corecte a naturii"[22], funcția experienței vizuale e de a ne conduce îndărătul aparenței pînă la corespondentul moral și cauza ei divină. Un autor trebuie „să poarte în ochii săi modelul sau pilda acelei grații naturale ce hărăzește fiecărei acțiuni un farmec atrăgător. Dacă nu e înzestrat în chip firesc cu un ochi sau cu o ureche pentru aceste numere interioare, e puțin probabil că ai putea formula o judecată... despre acea proporție exterioară a simetriei și compoziției care constituie o piesă autentică... Simțul numerelor interioare, cunoașterea și practica virtuților sociale, familiaritatea

18 *Ibid.*, vol. II, pp. 140, 141.
19 *Ibid.*, vol. II, p. 145.
20 *Ibid.*, vol. II, p. 148.
21 *Ibid.*, vol. II, p. 149.
22 Shaftesbury, *Characteristics*, vol. I, p. 158, Tratatul III: *Advice to an Author*, partea a 2-a, secț. 2.

şi favoarea graţiilor morale sînt esenţiale pentru caracterul unui artist merituos şi într-adevăr favorit al muzelor. Astfel, artele şi virtuţile îşi sînt prietene şi astfel, ştiinţa *virtuosi*-lor şi cea a virtuţii înseşi devine într-un fel una şi aceeaşi"[23]. Deşi cititorii lui Shaftesbury erau încurajaţi să-şi dezvolte sensibilitatea la farmecele artei clasice, erau însă încurajaţi într-o şi mai mare măsură „să-şi amintească totdeauna grădina şi cîngurile dinăuntru"[24]. Unui tînăr cu care coresponda îi dădu sfatul să studieze „mîna magistrală care a desenat toate lucrurile şi care expune această mare capodoperă a naturii, Lumea sau Universul acesta"[25]. În *Sfat către un autor* (1710) apare aceeaşi transcendere a lumii acesteia. „Deşi intenţia [artistului] poate fi să placă lumii, el trebuie totuşi să fie oarecum deasupra ei şi să-şi aţintească ochii la acea graţie desăvîrşită a Naturii şi la acea perfecţiune a numerelor căreia restul omenirii ... îi simte ... doar efectul, dar îi ignoră cauza."[26] Tocmai la această cauză necunoscută ar dori Shaftesbury să călăuzească, într-o ascensiune organizată, noua rasă de *virtuosi* englezi — acei nobili rafinaţi şi cetăţeni ai lumii — pe care se simte chemat, cu o grea răspundere, s-o aducă la lumină. Stabileşte principiul că virtuozul urcă o scară estetică a formelor. El trebuie să înveţe mai întîi să iubească gradul sau ordinea cea mai de jos a frumuseţii, „formele moarte... care poartă o marcă şi sînt formate fie de om, fie de natură... Apoi, ca un al doilea tip, formele care formează... care au inteligenţă, acţiune şi creativitate ... Aici ... e o dublă frumuseţe ..., apoi cea de-a treia ordine a frumuseţii...[care] formează nu numai ceea ce numim simple forme, ci chiar formele care formează ... [Ea e] principala fîntînă şi izvor al oricărei frumuseţi — arhitectură, muzică, şi a tot ce ţine de invenţia omenească" şi a „minunatei rase de prunci spirituali", „noţiunile şi principiile frumosului, justului şi cinstitului, deopotrivă cu celelalte idei asemănătoare"[27]. E o evidentă adaptare a *Banchetului* lui Platon.

Astfel, simţul frumosului aşa cum îl concepe Shaftesbury nu are prea mult de-a face cu simţurile propriu-zise, fiind mai degrabă o funcţie atotcuprinzătoare. Ea ne determină să trecem în experienţa estetică de la efect la cauză, de la exterior la interior şi de la parte la întreg. Dacă socotim că o oarecare porţiune izolată a lumii e urîtă, va trebui să ne întrebăm întotdeauna, pe urmele lui Marcus Aurelius, „cum se încadrează în piesa mai mare?"[28]

---

[23] *Ibid.*, vol. I, pp. 216, 217. Tratatul III, partea a 3-a, secţ. 3.

[24] Shaftesbury, *Life, Letters, and Phil. Reg.*, p. 179.

[25] Shaftesbury, *Several Letters Written by a Noble Lord to a Young Man at the University*, Londra, 1716, p. 30. Scrisoarea V.

[26] Shaftesbury, *Characteristics*, vol. I, p. 214. Tratatul III, partea a 3-a, secţ. 3.

[27] *Ibid.*, vol. II, pp. 132—135. Tratatul V: *The Moralists, A Philosophical Rhapsody*, partea a 3-a, secţ. 2.

[28] Shaftesbury, *Life, Letters, and Phil. Reg.*, p. 59.

RAPORTU
PUS AL I
HUTCHES

Francis Hutcheson, discipol al lui Shaftesbury, insistă asupra aplicabilităţii termenului de „simţ" la experienţa estetică. Perceperea frumosului şi armoniei, spune el, e în mod corect denumită simţ din cauză că nu implică nici un element intelectual, nici o reflecţie asupra principiilor şi cauzelor[29]. De asemenea, ea nu are nici o legătură cu dorinţa, deoarece dorinţa e o „bucurie ce răsare din iubirea de sine" în perspectiva folosului[30]. Frumuseţea originară e percepţia deşteptată în noi de relaţiile formale plăcute, îndeosebi uniformitatea în varietate. Această proporţie plăcută e intuită în tot felul de figuri geometrice şi în animale, ca şi în teoreme, axiome metafizice şi adevăruri generale. Hutcheson anunţă că a descoperit o importantă lege matematică ce determină prezenţa frumosului în toate aceste locuri. Această lege e ceea ce el numeşte raportul compus dintre uniformitate şi varietate. „Acolo unde uniformitatea corpurilor este egală, frumuseţea rezultă proporţional cu varietatea."[31] De pildă, în figurile geometrice (triunghiuri, pătrate, pentagoane, hexagoane) unde uniformitatea e produsă de egalitatea laturilor, frumuseţea creşte într-o anumită măsură o dată cu creşterea numărului de laturi, adică în proporţie cu elementul varietăţii. Trecînd în direcţia contrară, Hutcheson numeşte rudimentare acele figuri în care nu există nici o unitate sau asemănare între părţi. Uniformitatea părţilor apare în figuri regulate ca cilindrii, prismele, piramidele şi obeliscurile. Ca exemplu de teoremă frumoasă pe baza acestui raport compus, Hutcheson citează cea de-a patruzeci şi şaptea propoziţie din prima carte a *Elementelor* lui Euclid; iar dintre adevărurile filosofice, legea gravitaţiei a lui Newton şi teoria drepturilor, „din care se poate deduce partea cea mai mare a datoriilor morale"[32].

Hutcheson revendică dreptul de a numi perceperea acestei relaţii matematice „simţ" din cauză că frumuseţea e simţită fără a-i înţelege raţiunea. Richard Price (1723--1791) s-a arătat ulterior de acord cu Hutcheson în privinţa legii, adică o corectă echilibrare a unităţii cu varietatea, dar l-a contrazis în ceea ce priveşte situarea ei în simţul interior. Relaţia măsurabilă, pretindea el, există în obiectul însuşi, fie că e înţeleasă de cuget sau nu. Iar în cugetul omului, intelectul e cel ce corespunde frumosului echilibru din obiect[33]. Pe lîngă frumosul originar sau absolut care, pentru Hutcheson, echivala uniformitatea şi varietatea, se recunoştea şi existenţa unui frumos relativ sau comparativ. Frumuseţea relativă răsare din plăcerea pe care ne-o produce similaritatea dintre o copie şi un original şi adecvarea unui instrument la un scop.

[29] Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, Londra, 1725, p. 10. Secţ. I, par. 13.
[30] *Ibid.*, p. 11. Secţ. I, par 15.
[31] *Ibid.*, p. 15. Secţ. II. par. 3.
[32] *Ibid.*, pp. 27—30. Secţ. III, par. 2, 4, 5.
[33] *Review of the Principal Questions an Difficulties in Morals*, 1758, p. 105.

Hutcheson spune că o imitație „va putea fi tot frumoasă chiar dacă originalul ar fi în întregime lipsit de frumusețe: cum sînt diformitățile bătrîneții într-o pictură, stîncile sau munții cei mai sălbatici într-un peisaj, care, dacă sînt bine reprezentați, vor avea o frumusețe îmbelșugată"[34].

KELEY: „CĂ-ORIA SIMȚU- INTERIOR".

Dialogul platonician era o formă literară potrivită pentru zugrăvirea respectivelor revendicări ale „simțului interior" și „înțelegerii raționale" din această perioadă. George Berkeley, episcop de Cloyne (1685–1753), s-a prevalat el însuși de flexibilitatea și forța lui dramatică spre a-l opune pe Alciphron, „filosoful mărunt" și campion al sensibilității estetice, ca organ al acelui „*je ne sais quoi*", lui Euphranor, platonicianul, care apără rațiunea estetică. Alciphron spune că frumusețea e un „farmec trecător" care e simțit, nimic altceva. Dar ce calitate e oare simțită? întreabă Alciphron. Simetria și proporția, întrucît plac ochiului, e răspunsul. Dar frumusețea e oare chiar simetria și proporția ori e simetria și proporția în raport cu utilizarea obiectului în speță? Din dezvoltarea argumentării se demonstrează că simetria și proporția înseamnă ceva la un cal, altceva la un scaun și altceva la o haină. Rațiunea și cugetul ajung astfel să pătrundă în „*je ne sais quoi*", întrucît proporțiile și raporturile trebuie astfel ajustate încît întregul să fie desăvîrșit în felul lui, iar „un lucru e desăvîrșit atunci cînd corespunde scopului pentru care a fost făcut"[35]. Farmecul se adresează deci în ultimă instanță nu unui simț, ci rațiunii prin intermediul unui simț. Frumusețea lipsește în aceeași măsură în care lipsește comoditatea și bunul-simț din rochia strîmtă, țeapănă și răsucită a femeii îmbrăcate după ultima modă sau din veșmîntul gotic, cu cingători și împletituri și peruca lungă pînă mai jos de umeri ale magistratului. Dialogul duce semnificația rațiunii și mai aproape de obîrșia ei în Marele plăsmuitor și rînduitor a tot ce există. „Deoarece fără gînd nu poate fi scop sau plan; iar fără scop nu poate fi utilizare; iar fără utilizare nu e aptitudine sau potrivire a proporției, din care izvorăște frumusețea"[36], fără providență divină care susține întreaga raționalitate din lume nu pot exista izvoarele primare ale frumuseții. În aceste cîteva pagini ale lui Berkeley avem ceea ce s-ar putea denumi parodic „Călătoria simțului interior", întrucît trece, nu ca pelerinul lui Bunyan de la chinul cărnii la bucuriile Ierusalimului ceresc, ci de la simplitatea senzorială la atotcuprinderea intelectuală și morală.

MES ȘI IERAR- A PLĂCERILOR NTALE.

Lordul Kames, Henry Home (1696–1782), debutează ca membru devotat al școlii simțului interior și întocmește o scară a diferitelor plăceri derivate din procesele mentale, în cadrul căreia pe cele datorate simțurilor fizice le

[34] Hutcheson, *op. cit.*, pp. 35, 36. Secț. IV, par. 1.
[35] *The Works of George Berkeley*, ed. Fraser, 4 vol., Oxford, 1901, vol. II, p. 133. *Alciphron*, Dialgul III, 8.
[36] *Ibid.*, vol. II, p. 138. Dialogul III, 10.

era inferior în timpul perioadei corupte a Restaurației, „dar cînd spiritul națiunii a devenit mai liber... într-o clipă am luat-o înaintea vecinilor noștri francezi, ne-am pătruns de un spirit mai profund ca al lor și ne-am creat o ureche și-o judecată cu nimic inferioare celor mai bune din lumea actuală“[67].

Influența lui Locke asupra acestui grup de scriitori a dat naștere nu numai unei tendințe de a întemeia experiența frumosului pe un simț a cărui obîrșie și istorie puteau fi științific reconstituite, ci, în al doilea rînd, și unei tendințe de a identifica frumosul însuși cu senzația. Învățătura lui Locke despre calitățile secundare ale obiectelor, culoarea, dulceața, mireasma lor, a fost transferată proprietăților terțiare ale obiectelor, farmecul și splendoarea, calitățile estetice. Dacă dulceața și amăreala nu se află în îmbucătură, ci în sensibilitatea noastră, tot așa s-ar putea ca nici măreția și frumusețea să nu sălășluiască în obiecte, ci tot în sensibilitatea noastră. Principalul critic al acestui moment lockian din istoria esteticii veacului al XVIII-lea este Thomas Reid, filosoful scoțian al simțului comun (1710-1796). El susține că rațiunea și reflecția ne fac să distingem în cazul simțurilor noastre exterioare între ceea ce percepem înăuntrul nostru și cauza exterioară a acestei percepții. La fel și în observarea frumosului. Dar filosofii contemporani, spune el, „reduc toate percepțiile noastre la simple simțiri sau senzații ale persoanei care percepe, fără ca nimic din obiectul exterior să corespundă acestor simțiri“. Trece apoi la critica inconsistenței gîndirii care duce la un asemenea subiectivism. Nu are nici o fundamentare solidă cînd este aplicat la calitățile secundare ale corpului; și aceleași argumente arată în egală măsură că nu există o fundamentare solidă nici cînd e aplicat la frumusețea obiectelor sau la oricare alta dintre acele calități ce sînt percepute de un gust bun“[68]. E adevărat, admite el, că atît în cazul culorii cît și în cel al dulceții, uneori e anevoios să înțelegem exact ce reprezintă ele în corpul exterior care cauzează senzația, și la fel și în cazul frumosului. Dar faptul că unele dintre cauzele senzațiilor noastre rămîn tăinuite nu e un temei corect ca să deducem de aici absența cauzei exterioare. Astfel, membrii școlii simțului comun au considerat obiectul estetic ca fiind separat de subiectul estetic și au arătat că Locke fusese o rea călăuză în această privință.

Dar cei mai notorii gînditori ai vremii afirmau că frumusețea e, cel puțin în parte, un atribut al senzației înseși. Hume a fost acuzat de a fi desăvîrșit angajarea pe această cale falsă ce presupunea convertirea materialului concret al ordinii obiective — chiar și-a adevărului însuși — într-o „operație a părții senzitive a naturii noastre“[69]. Cu greu s-ar putea spune însă că oameni de acuitatea lui Hutcheson și Hume au preluat adevăruri intelectuale

[67] *Ibid.*, p. 20. *A Letter Concerning Design*,
[68] Reid, *op. cit.*, p. 516,
[69] *Ibid.*, p. 526,

sau estetice, transferîndu-le pur şi simplu de pe talgerul exterior al balanţei pe cel interior. Pînă şi Hutcheson, deşi a susţinut că frumuseţea înseamnă tocmai ideea de spirit şi că el nu poate vedea cum ar putea fi numite frumoase obiectele dacă n-ar exista un spirit înzestrat cu o facultate pentru perceperea acestei calităţi, a înclinat totuşi să conceapă frumuseţea ca o relaţie între cel care percepe şi lucrul perceput. Iar la Hume, soluţia e şi mai complexă. Găsim la el două declaraţii limpezi care plasează frumuseţea înăuntrul persoanei: este „sigur că frumuseţea şi diformitatea, în mai mare măsură decît dulcele şi amarul, nu sînt calităţi ale obiectelor, ci aparţin în întregime sentimentului interior sau exterior“[70]. Şi apoi: „Dacă nu m-aş teme să nu par prea filosofic, i-aş aminti cititorului meu acea faimoasă doctrină, presupusă a fi fost pe deplin dovedită în timpurile moderne, potrivit căreia *gusturile şi culorile, ca şi alte calităţi sensibile, sălăşluiesc nu în trupuri,* ci exclusiv *în simţuri.* Situaţia e aceeaşi în cazul frumuseţii şi al diformităţii“[71]. Dar în ambele cazuri, Hume atrage atenţia că nu trebuie să se deducă de aici că situarea frumuseţii înăuntrul spiritului i-ar micşora valoarea sau ar rupe-o de realitatea ei concretă. Această amplasare a calităţilor, spune el, nu le răpeşte nimic din realitate, „şi nici nu e cazul să-i ofenseze pe critici... Chiar dacă, după cum s-a presupus, culorile există numai în ochi, se vor bucura oare vopsitorii sau pictorii de mai puţină atenţie sau preţuire?“[72]. Dar problema lui Hume începe să se complice cînd admite că, deşi calităţile se află în spirit, anumite calităţi din obiecte „sînt apte prin natura lor să producă acele sentimente specifice“[73]. Termenul de „apte“ *(fitted)* pare obscur şi ridică în acelaşi timp întrebarea asupra modalităţii de funcţionare a mecanismului estetic. Pare a evoca o magie simpatetică. Şi, într-adevăr, citind printre rînduri şi cercetînd premisele acestei şcoli, constatăm adeseori că ultimul principiu e oarecum aplicarea unui misterios „asemănător-la-asemănător“. Pentru Addison, Hume şi Burke, experienţa estetică principală şi fundamentală este atracţia naturală pe care o simţim faţă de frumuseţea propriului nostru *tip.* Aceasta e mai fierbinte şi mai violentă, spune Addison, decît frumuseţea pe care o găsim în forma şi culoarea din arte. Dar ce e oare frumuseţea tipului, dacă nu emoţia magică cimentînd laolaltă o clasă de fiinţe? Hume îi identifică obîrşia în similitudine. Toate lucrurile din natură, spune el, au o predilecţie naturală pentru lucrurile similare cu ele. Vechea magie empedocleană constituie ultimul principiu indefinibil care leagă organismul percepătorului de „ocazia“ percepută, de „cauza“ aparentă sau de circumstanţa favorizantă din lumea exterioară.

---

[70] *Essays,* vol. I, p. 273.
[71] *Ibid.,* vol. I, p. 218. *The Sceptic.*
[72] *Loc. cit.*
[73] *Ibid.,* vol. I, p. 273.

toate şansele să fie şi în cealaltă. „Gustul în materie de arte frumoase merge mînă-n mînă cu simţul moral cu care este într-adevăr strîns aliat"[58], spune Kames. Folosirea principiilor raţionale în artele frumoase, mai spune el, „tinde să perfecţioneze atît inima cît şi intelectul"[59]. „Îndulcirea şi armonizarea firii sînt un puternic antidot împotriva turbulenţei pasiunii... Orgoliul şi invidia, două patimi dezgustătoare, nu găsesc în caracter alt inamic mai formidabil decît un gust delicat şi cu discernămînt... Afirm stăruitor şi cu deplină mulţumire că nici o altă îndeletnicire nu-l apropie mai mult pe om de datoria lui decît aceea a cultivării unui gust în materie de arte frumoase: o înclinaţie corectă către ceea ce e frumos, cuviincios, elegant şi ornamental în literatură sau pictură, în arhitectură sau horticultură, e o aleasă pregătire în vederea aceleiaşi înclinaţii corecte către aceleaşi calităţi ţinînd de caracter şi comportare".[60] În alt loc, Kames spune, epigramatic, că dragostea de artă îl împiedică pe tînăr să se dedea jocului, pe bărbatul matur ambiţei şi pe bătrîn zgîrceniei[61]. Poate că însă nici unul dintre aceşti autori n-a fost mai insistent ca Shaftesbury asupra legăturii intime dintre frumuseţea perceptibilă simţurilor exterioare şi frumuseţea grădinilor şi crîngurilor lăuntrice. „*Simte* binele şi vei vedea toate lucrurile frumoase şi bune"[62], spunea el.

Hobbes şi Mandeville propovăduiseră că omul e egoist din fire şi că toate mpulsurile mai înalte şi mai blînde ale naturii lui sînt secundare, întemeiate mai curînd pe obicei decît pe natură. Hobbismul a fost atît de complet şi de logic, încît la început a fost dificil să i se dea o replică în termeni filosofici. Dar Shaftesbury şi adepţii săi au susţinut că structura pasională primară a omului e mai complexă decît pretindea Hobbes şi că „simţul moral" al omului care-l înclină spre acte de caritate şi binefacere, şi „simţul interior", care-l împinge spre armonia sunetului şi frumuseţea formei, sînt cuprinse în zestrea mentală nativă. Shaftesbury se referă în corespondenţa lui la vederile pernicioase ale lui Hobbes, declarînd însă că Hobbes n-a făcut altceva decît să-şi descarce otrava din „caracterul său şi din principiile de guvernare josnice şi servile". Locke e cel pe care l-a acuzat de a fi dat lovitura de graţie. Căci Locke, spunea el, a făcut din ordine şi virtute nişte produse artificiale „fără fundamentare în spiritele noastre". După interpretarea lui, Locke a susţinut că numai obiceiul şi catehismul ne învaţă toată moralitatea pe care o avem. Dacă s-ar întîmpla să ne pierdem catehismul cu toate doctrinele lui arbitrare, atunci ce e drept ar putea fi rău, iar frumuseţea urîţenie, deoarece nimic din natură nu garantează caracterul intrinsec permanent al acestor calităţi.

---

[58] *Ibid.*, p. 13. Introducere.
[59] *Ibid.*, p. 15.
[60] *Loc. cit.*
[61] Home, *Elements of Criticism* , 3 vol., Londra, 1795, vol. I, p. 10.
[62] Shaftesbury, *Letters to a Young Man*, p. 32. Scrisoarea VI.

Zeflemisind această doctrină a „experienţei“, Shaftesbury întreabă ironic dacă nu cumva în cazul cînd omenirea şi-ar pierde catehismul care dă înţelesul „ideii de femeie“ (şi ceea ce se urmăreşte prin femei) „s-ar putea să nu mai ştim ce înseamnă..., şi rasa omenească s-ar stinge într-o naţie austeră“[63].

E SIMPATE- NU EGOTIST

Discipolul său, Hutcheson, oferă un excelent exemplu de insistenţă similară asupra valorii în teoria sa despre rîs concepută ca o contrapondere la cea a lui Hobbes. „Vechile noţiuni de afecte naturale şi instincte blînde“, scrie el, „... *decorum şi honestum*, sînt aproape izgonite din manualul nostru de etică; nu trebuie să le mai auzim pomenite vreodată în predicile noastre de teama ideilor înnăscute: totul cată să fie interes şi pornire egoistă: rîsul însuşi trebuie să fie o bucurie provenind din acelaşi izvor.“[64] Apoi Hutcheson continuă citînd cazuri în care rîsul nu prezintă nici urmă de răutate sau aroganţă: parodiile, aluziile burleşti. Putem savura caricatura procedeului *deus ex machina* al lui Homer din *Hudibras* al lui Butler fără a simţi nici o „superioritate în noi înşine“ nici faţă de Homer, nici faţă de Butler. Legătura dintre simţul ridicolului şi simpatie sau bunăvoinţă era tipică pentru noua şcoală, care urmărea nu numai să demonstreze că simţul estetic e nemijlocit şi independent de reguli, ci şi să facă din om un animal nobil, nu o brută egoistă.

ICA ŞI

Se punea de asemenea accentul asupra implicaţiei morale a experienţei estetice ridicate la scara comunităţii şi statului. Cînd Addison spunea că frumuseţea unei zări largi e „o icoană a libertăţii“[65], el simboliza o legătură de idei foarte scumpă oamenilor din vremea sa. „Poporul nu este o cantitate neglijabilă“ pentru cauza artei, scria Shaftesbury. După cum e guvernarea, aşa e şi gustul. „Nimic nu e mai favorabil, ... mai potrivit artelor liberale, decît libertatea triumfătoare... a unui popor, care... îi face pe oameni să judece în deplină libertate... produsele omeneşti, în artă şi ştiinţă.“[66]

Shaftesbury nu s-a limitat să stabilească o conexiune generală şi universală între starea unei naţiuni şi arta ei, ci, cu zelul unui evanghelist, şi-a aplicat doctrina la împrejurările politice engleze din timpul vieţii sale. Scriind pe vremea războiului cu Franţa şi Spania condus de Marlborough, el spunea: „Dacă vom apuca o pace chezăşuită de spiritul generos în care a fost început şi purtat războiul acesta, pentru libertatea noastră şi-a Europei,... sporul de cunoaştere, hărnicie şi raţiune din partea noastră va face din Britania principalul sediu al artelor...“. El crede că desfăşurarea istoriei recente îi oferă o justificare pentru optimismul său: gustul englez în materie de muzică

[63] Shaftesbury, *Life, Letters, and Phil. Reg.*, p. 404. Scrisoarea către Michael Ainsworth 3 iunie, 1709.

[64] Hutcheson, *Reflections upon Laughter and Remarks upon the Fable of the Bees*, Glasgow, 1750, p. 6. *To Hibernicus*.

[65] *Spectator*, 412.

[66] *Second Characters*, ed. Rand, Cambridge, 1914, pp. 22, 23.

adecvat, şi un gust fals poate fi adeseori corectat prin argumentare şi reflecţie"[51]. Aceste ultime specii necesită ajutorul facultăţilor noastre intelectuale. Sîntem nevoiţi să „netezim calea" sentimentului corect. Insistenţa asupra educabilităţii gustului corect e o caracteristică a întregii şcoli. Simţul interior poate fi modelat, căci pînă şi simţurile exterioare pot fi ameliorate în calitatea lor funcţională prin exerciţiu şi instruire. Se ridică însă un semn de întrebare: cînd „ochiul" e instruit astfel încît are mai mult discernămînt în privinţa culorii şi e mai exact în aprecierea distanţelor, oare conceptul de ochi nu se lărgeşte, ajungînd să includă ca instrument al său însuşi spiritul care-l utilizează? Oare, strict vorbind, ochiul este cel care se perfecţionează? Oricum ar fi, pentru empiriştii englezi simţul interior este educabil. Shaftesbury şi-a simţit vocaţia sacră de a desăvîrşi prin educaţie gustul compatrioţilor săi. „Planurile mele, după cum ştii, se îndreaptă toate către emblemele morale şi către tot ce are o legătură cu istoria, filosofia şi virtutea antică a grecilor şi romanilor. Pictorii moderni au prea puţin gustul acestora. Dacă s-ar pune în mişcare ceva ori dacă unele studii s-ar îndruma în direcţia aceasta, eu însumi ar trebui să împing roata într-acolo şi să pun umărul la înălţarea spiritului... Răspunderile mele se îndreaptă în întregime, după cum vezi, către cultivarea artelor şi desăvîrşirea virtuţii la cei în viaţă şi la cei din posteritate."[52]

Pînă acum, elementele intelectuale introduse în simţul interior sau care au alunecat înapoi în el după expulzarea raţiunii, au fost (*a*) impulsul către sau afinitatea pentru un obiect intelectual, ca de pildă un raport matematic ori o proporţie perfectă a elementelor; (*b*) susceptibilitatea la educaţia intelectuală, ca şi la raţionament şi controversă; şi (*c*) elasticitatea globală a noţiunii astfel încît să poată include şi facultatea judecăţii. Această ultimă extindere a ideii originare de simţ interior e bine ilustrată de o afirmaţie a lui Gerard. Acesta spune că judecata trebuie să fuzioneze cu simţul interior pentru a produce adevăratul gust. Gustul presupune „o percepţie rapidă şi exactă a lucrurilor aşa cum ele sînt în realitate ... [compararea şi cîntărirea] percepţiilor şi deciziilor simţurilor însele [şi] verdictul final asupra întregului". Gerard afirma că deşi judecata constituie întotdeauna un component esenţial al gustului adevărat, proporţia dintre judecată şi funcţiile senzorice variază de la un individ la altul. „Cineva *simte* ceea ce place sau displace; altcineva *ştie* ce ar trebui să delecteze sau să dezguste."[53] Ca exemple de critici care mai degrabă ştiau decît simţeau ce e corect din punct de vedere estetic, îi citează pe Aristotel dintre antici şi pe Le Bossu dintre moderni[54].

[51] *Ibid*, p. 173.
[52] Shaftesbury, *Life, Letters, Phil. Reg.*, pp. 468, 469.
[53] Alexander Gerard, *Essay on Taste*, pp. 85–92. Secţ. a II-a.
[54] *Loc. cit.*

Pentru aceşti gînditori mai există şi o altă cale de admitere a raţionalităţii în sentimentul estetic. Kames vorbeşte de gustul nostru pentru ordine şi corespondenţă prin care el pare a înţelege o vagă putere de influenţare a suitelor de imagini în sensul coerenţei logice. El spune că nu sîntem în stare să rupem şirul constant şi automat al ideilor, dar că putem selecta, „asculta unele idei şi respinge altele, fie prin voinţă, fie prin dispoziţia actuală a spiritului"[55]. Controlînd sau dirijînd astfel fluxul natural al sugestiei în cadrul spiritului, ilustrăm adevărul, spune Kames, că „sîntem făcuţi prin natura noastră să gustăm ordinea şi corespondenţa"[56]. Asociaţia de idei lăsată în voia sa produce simple succesiuni, dirijată însă de acest gust, ea produce, mai presus de succesiune, ordine. Dovadă „pasiunea" noastră de a judeca faptele istorice de la cauză la efect într-o succesiune temporală; în ştiinţă, de la particular la general, ridicîndu-ne de la efect la cauză. Cea mai frapantă expresie pe care o foloseşte în această ordine de idei e o referire la „bucuria" metodei analitice. Ne plac măreţia şi elevaţia, spune el. Ne plac cu atît mai mult dacă sînt în armonie cu mersul naturii. „De aici frumuseţea singulară a fumului înălţîndu-se într-o dimineaţă liniştită."[57]

Acest gust pentru ordine şi corespondenţă pare a fi considerat de către Kames ca un sentiment originar nemijlocit al naturii umane. Dar ordinea ce se suprapune succesiunii se prezintă mai degrabă în cadrul acelei piese a mecanismului mental numită asociaţia de idei decît în partea considerată a fi zestrea primară de organe sau pasiuni. Hume a arătat şi el, să n-o uităm, că tot ceea ce raţiunea neoclasică pretindea sub formula „unităţii de acţiune" poate fi furnizat de mecanismul asociaţiei de idei. Astfel, această ultimă modificare constitutivă a structurii naturale în raport cu raţionalitatea are loc într-o regiune mijlocie ambiguă, situată între simţurile interioare şi „suitele constante de idei". Empiriştii englezi au început prin a se opune raţiunii şi, încetul cu încetul şi pe căi diferite, au îngăduit structurii biologice să reabsoarbă raţiunea, să-i înfăptuiască lucrarea şi să-i poarte culorile.

Era nevoie încă de-o şi mai mică extindere a conceptului iniţial de „simţ interior" pentru a-l face să includă şi o tendinţă către bine. Shaftesbury şi Berkeley n-aveau decît să i se adreseze părintelui lor, Platon, spre a găsi virtutea şi frumuseţea îngemănate. Dar atît climatul general de idei cît şi influenţa platoniciană i-au determinat pe aceşti cugetători să nu tragă o linie despărţitoare netă între valorile morale şi estetice. Graţia şi proporţia unui caracter erau socotite superioare graţiei şi proporţiei obiectelor materiale; dar ambele erau specii ale aceluiaşi gen şi cel iniţiat într-una din ele avea

---

55 Home, *op. cit.*, p. 20, cap. I.
56 *Ibid.*, p. 22.
57 *Ibid.*, pp. 22, 23.

plasează jos, ca fiind grosolane și ducînd repede la sațietate, pe cele datorate intelectului, în vîrf, ca fiind rafinate, iar pe cele provenind din simțurile interioare, la mijloc[37]. Văzul, spune el, e legat de frumusețe, auzul de armonie sau de ceea ce e plăcut. Dar Kames, ca mai toți cei din școala sa, ne conduce dincolo de simțuri, cu multă minuțiozitate și subtilitate, la o comprehensiune a scopului divin implicat în operațiile acestor simțuri. Gustul nostru pentru ordine, uniformitate și regularitate este un dar binefăcător deoarece contribuie la promptitudinea înțelegerii[38]; gustul nostru pentru schimbare, varietate și mișcare ne-a fost dat spre a ne face sîrguincioși[39]; simțul plăcerii noutății există în noi spre a ne face atenți în evitarea primejdiei[40]; gustul pentru tragedie ne exersează pasiunile sociale binevoitoare, îndeosebi simpatia[41]. Kames spune că în chestiunile estetice trebuie să înțelegem mecanismul senzațiilor și organele prin care ele acționează. Aici îl recunoaștem pe adevăratul urmaș al lui Locke. Ca și Locke, el își întemeia sistemul pe origini aflate în experiență.

La Hume, metafora implicată în utilizarea termenului de „simț" e mai evidentă. Pentru el este limpede că în resorturile psihologice ale poeziei nu e nimic supranatural. „Focul [unui poet] nu e aprins din cer. Flacăra lui umblă pe pămînt."[42] Pentru a desluși cauzele mentale ale artelor, trebuie să studiem factura și structura naturii umane. Ca și ceilalți, vorbește și el de „un anumit simț care acționează fără reflecție"[43] și de „un simț sau de o sensibilitate interioară"[44] care se pronunță asupra valorilor. Dar Hume e prea puțin interesat de datele văzului sau auzului concret ca elemente ale gustului. E interesat mai degrabă de sentimentul sau pasiunea sau plăcerea implicată. „Frumusețea și valoarea constau într-un sentiment agreabil."[45] Simțurile nu sînt în definitiv decît niște simple supape de admisie pasive. Hume identifică frumosul cu plăcerea, iar plăcerea cu principalul resort al existenței noastre active. „Plăcerea și durerea ... nu sînt numai însoțitorii necesari ai frumuseții și diformității, ci constituie însăși esența lor."[46] Sau iarăși, el numește frumusețe un sentiment sau o pasiune proprie naturii umane, care-l face pe om să guste „grațiile unei statui bine proporționate sau simetria unei coloane nobile"[47]. Conștient de

[37] Home, *Elements of Criticism*, ed. Mills, New York, 1833, pp. 11—13. Introducere
[38] *Ibid.*, p. 105, partea a VII-a, cap. 3.
[39] *Ibid.*, p. 127, partea a VII-a, cap. 5.
[40] *Ibid.*, partea a VII-a, cap. 6.
[41] *Ibid.*, p. 213, partea a VII-a, cap. 15.
[42] Hume, *Essays*, vol. I, p. 177. *The Rise and Progress of the Arts and Sciences.*
[43] Hume, *A Treatise of Human Nature*, ed. Selby-Bigge, Oxford, 1888, p. 612.
[44] Hume, *Enquiries Concerning the Human Understanding and Concerning the Principles of Morals*, ed. Selby-Bigge, Oxford, 1902, p. 173.
[45] *Ibid.*, vol. I, p. 217. *The Sceptic.*
[46] *Treatise*, p. 299.
[47] *Essays*, vol. I, p. 212. *The Platonist.*

strînsa legătură dintre simetrie, proporţie şi raţiune, el adaugă numaidecît că faptul de a prefera figuri bine proporţionate nu ne îndreptăţeşte să deducem că spre a face această opţiune folosim intelectul. Cu alte cuvinte, în cea mai mare parte a scrierilor sale, el este convins că partea naturală şi emoţională a structurii noastre biologice e cea care ne explică gustul. El face într-adevăr o comparaţie între raţiune şi gust, punîndu-le într-o antiteză marcată: „Cea dintîi [raţiunea] vehiculează cunoaşterea adevărului şi falsului: cea din urmă produce sentimentul frumuseţii şi al diformităţii, al viciului şi al virtuţii. Una descoperă obiectele aşa cum sînt ele realmente în natură, fără adaos ori scădere; cealaltă dispune de o facultate productivă şi, împodobind şi vopsind toate obiectele naturale cu culorile împrumutate de la sentimentul interior, plăsmuieşte oarecum o nouă lume. Raţiunea, fiind rece şi detaşată, nu e un motiv de acţiune... Gustul, întrucît furnizează plăcere sau durere, şi ca atare stă la baza fericirii sau nenorocirii, devine un motiv de acţiune...“[48] El face palpabilă diferenţa dintre raţiune şi gust cu ajutorul unui exemplu: „Matematicianul care n-a simţit altă plăcere citindu-l pe Virgiliu decît aceea de-a cerceta călătoria lui Enea cu ajutorul hărţii, s-ar putea să priceapă în chip desăvîrşit înţelesul fiecărui cuvînt latinesc... şi să-şi facă prin urmare o idee distinctă despre întregul poem. Şi-ar face chiar o idee mai distinctă despre el decît cei care nu au studiat atît de amănunţit geografia poemului. Ştie, aşadar, tot ce cuprinde poemul: îi ignoră însă frumuseţea, din cauză că frumuseţea, la drept vorbind, nu rezidă în poem, ci în sentimentul sau gustul cititorului. Iar cînd un om nu e înzestrat cu acea sensibilitate a firii care să-i îngăduie a simţi acest sentiment, e osîndit să rămînă ignorant în materie de frumuseţe, fie el şi stăpînit de toată ştiinţa şi inteligenţa unui înger“[49]. „Etalonul uneia [raţiunea], întemeindu-se pe natura lucrurilor, este veşnic şi infexibil... Etalonul celeilalte — “[50]... şi ne-am aştepta ca opoziţia să fie dusă la bun sfîrşit. Dacă unul e uniform şi obiectiv, s-ar părea că celălalt, pe care îl numeşte „orb“, ar trebui în mod firesc considerat multiform în aceeaşi măsură, desigur, în care e socotit subiectiv. Dar nu. Chiar şi pentru scepticul Hume etalonul gustului e fixat de Dumnezeu care a dispus numeroasele ordine şi clase ale existenţei şi i-a hărăzit fiecăruia natura lui caracteristică.

Gustul, în ciuda cecităţii lui, e, aşadar, o facultate cu o latură ortodoxă — un ortodoxism ce poate fi analizat şi propovăduit. Hume spune că „unele specii de frumuseţe... ne impun, de la prima lor apariţie, afecţiunea şi aprobarea... Dar în multe genuri ale frumosului, îndeosebi cele ale artelor frumoase, e necesară o mare cheltuială de raţionament în scopul de a încerca sentimentul

[48] *Enquiries*, p. 294.
[49] *Essays*, vol. I, p. 218. *The Sceptic.*
[50] *Enquiries*, p. 294.

Astfel, cu o mare ingeniozitate, Hogarth subsumează etalonului său preferat aspecte ale artei care, la o privire superficială, ar părea că au prea puțin de-a face cu linia.

VARIETA PRINCIPA TRIBUT AL FRU

În teoria sa despre linia frumuseții, lui Hogarth îi place să creadă că a găsit un etalon sigur, participînd la veșnicia și imuabilitatea principiilor matematice. În istoria esteticii, numele lui e îndeobște asociat tocmai cu linia, ca model geometric și ca finalitate privilegiată. E de văzut însă dacă Hogarth nutrea un interes tot atît de mare pentru linie ca principiu geometric sigur ca și pentru încorporarea în ea a unui maximum de *varietate* liniară. „Acele linii care au în ele însele cea mai mare varietate contribuie cel mai mult la producerea frumuseții“[93], spune el. O figură lipsită de eleganță e cea compusă din invariabile. Și enumerînd atributele abstracte ale frumuseții: potrivirea, varietatea, simplitatea, simetria, individualitatea, complexitatea, uniformitatea și cantitatea, tocmai varietății îi acordă întîietatea. „Arta de a compune bine este arta de a varia bine.“[94] Amplificînd valoarea estetică a varietății, Hogarth invocă autoritatea marilor nume, așa cum am văzut că a făcut inițial și în cazul liniei sale. Îl citează pe Milton:

> *Și felurit, cu-ntortocheata-i coadă,*
> *Cununi deșarte-i răsuci mult Evei,*
> *Ca să-i momească ochii.*

Iar din Antoniu și Cleopatra de Shakespeare citează aprobator:

> *Nu-s datini să-i răpească infinita varietate*[95].

Simplitatea fără varietate, spune el, e insipidă, iar simetria nu e frumoasă decît în măsura în care contribuie la potrivire. Pentru obiectele utile — scaune și mese — potrivirea sau congruența e o calitate estetică importantă. „Cînd o corabie plutește bine, marinarii spun întotdeauna că e o frumusețe; cele două idei au o asemenea legătură“.[96] Dar cel mai adesea Hogarth revine asupra varietății și complexității — și aceasta în măsura în care ele provoacă mișcare fizică și mentală —. „Mintea activă e întotdeauna înclinată să fie folosită“[97], spune el, apropiindu-se în această privință foarte mult de concepția predominantă a lui Du Bos. Și linia lui șerpuitoare exprimă mișcarea. „Cea mai mare grație și viață pe care o poate avea o pictură este că exprimă mișcarea: ceea ce pictorii numesc *Sufletul* unei picturi. Și nici o formă nu e

[93] *Ibid.*, p. 39.
[94] *Ibid.*, p. 40.
[95] *Ibid.*, p. XVI.
[96] *Ibid.*, p. 14.
[97] *Ibid.*, p. 24.

mai potrivită să exprime această mişcare ca aceea a flăcării unui foc, care, după Aristotel şi alţi filosofi, e elementul cel mai activ dintre toate: din cauză că forma flăcării cu pricina e cea mai capabilă de mişcare, deoarece are un vîrf conic sau ascuţit cu ajutorul căruia pare a spinteca aerul, ca astfel să poată urca pînă la sfera ei cuvenită. Aşa încît o pictură avînd această formă va fi cea mai frumoasă."[98] E vorba de plăcerea ochiului urmărind curbele, de plăcerea mîinii cînd descrie o mişcare plină de viaţă cu condeiul sau penelul. Hogarth descrie mişcarea pe care o face ochiul nostru urmărind un dans ţărănesc ca fiind seducătoare. Spiralările figurilor duc ochiul la „un soi de vînătoare fără ţintă"[99]. El explică în chip ingenios că farmecul corpului se datoreşte varietăţii vestimentaţiei şi ornamentaţiei artistice mulţumită cărora saţietatea este evitată. Ceea ce e foarte apropiat de concepţia lui Du Bos potrivit căreia cel mai mult ne place arta care ne provoacă şi împiedică plictiseala. În modificările şi culorile costumului, spune Hogarth, „Mintea îşi reia la tot pasul căutările imaginare cu privire la el [trupul omenesc]. Astfel, dacă mi se îngăduie o comparaţie, pescarul nu vrea să vadă peştele după care dă cu undiţa pînă ce nu l-a prins cît se poate de bine"[100].

Ca mulţi alţi născocitori de formule magice, Hogarth a crezut că adoptarea principiului liniei şerpuitoare, cu feluritele-i implicaţii, ar putea fi de-o mare utilitate practică artiştilor adevăraţi. El spunea că, după părerea lui, cu ajutorul principiului său s-ar putea concepe un nou ordin sau chiar noi ordine arhitectonice. „S-ar putea clădi biserici, palate, spitale, închisori, clădiri publice, pavilioane, cu caracteristici mai distincte decît sînt, imaginînd ordine potrivite fiecărui gen de clădire".[101] Presupune aceasta ca pe o cale de emancipare de sub înrîurirea lui Palladio, pe care acum, spune el, fiecare arhitect crede că trebuie să-l urmeze servil, fie că are de construit un palat în Laponia, fie în Indiile Occidentale.

Hogarth a fost însă denumit „fals profet al frumosului" în Anglia veacului al XVIII-lea. În multe privinţe nu era reprezentativ pentru vremea sa. Ideile lui par mai apropiate de cele ale criticului francez Diderot decît de vederile ortodoxe asupra frumosului şi artei picturii de care era înconjurat în propria-i ţară. Aceste idei tipice, cu contradicţia lor nerezolvată între un conţinut raţional clasic şi-o origine sensibilă iraţională, îşi află perfecta întruchipare în *Discursurile* lui Sir Joshua Reynolds. Dar aici balanţa e puternic înclinată către raţiunea şi bunul-simţ tradiţional. Nouă zecimi din gîndirea lui stau de partea lui Du Fresnoy şi De Piles, care însemnau pentru pictura franceză

[98] *Ibid.*, p. VI. Citat din Lomazzo.
[99] *Ibid.*, p. 25.
[100] *Ibid.*, pp. 36, 37.
[101] *Ibid.*, pp. 45.

întotdeauna ca orice figură s-o facă piramidală, şerpuitoare şi multiplicată cu unu, doi şi trei"[86]. Lomazzo remarcase că, după părerea lui, „întreg misterul artei stă în acest precept"[87]. În planşa cu numeroase desene de obiecte menite să-i ilustreze teoria, Hogarth include şi un tors de Michelangelo despre care se presupune că înglobează acest „mister al artei". După invocarea lui Michelangelo ca muză protectoare a teoriei sale, Hogarth continuă cerînd concursul celor mai înţelepţi dintre greci. Cu multe detalii de nume şi date, el relatează că a găsit o referire la „marea cheie a cunoaşterii", esenţa „frumosului ideal", cu ajutorul căreia grecii întrecuseră în materie de frumos toate celelalte naţiuni. Secretul acesta le fusese adus de Pitagora şi era cunoscut sub numele de „analogie", avînd o anumită semnificaţie matematică. Dar, spune Hogarth, citind cu rîvnă mai departe pentru a descoperi ce e în mod concret această analogie, a constatat că autorul se retrage brusc în obscuritatea lui „*je ne sais quoi*". Celelalte fraze, „unitate patetică şi mişcătoare" şi „infinita varietate a părţilor" erau singurele indicaţii categorice pe care le-a putut obţine Hogarth cu privire la analogia grecilor. A socotit însă că citise suficient pentru a se încredinţa că propria-i soluţie magică e identică cu analogia pitagoreică. El spune: „Va fi de datoria mea să arăt că a existat o cheie pentru cunoaşterea completă a varietăţii atît în formă cît şi în mişcare"[88].

LINIA FR SEŢII.

Ideea estetică astfel introdusă de Hogarth e „linia şerpuitoare precisă". Mulţi scriitori despre artă, observa el, s-au referit la anumite tipuri de linii frumoase ori au făcut dintr-o linie bine desenată semnul infailibil al supremei măiestrii artistice. Du Fresnoy şi Roger de Piles scriseseră recent că graţia depinde în mare măsură de liniile şerpuite şi unduitoare ca valurile. Dar întocmai cum cartea despre analogia grecească eşuase în nebulozitate exact cînd venise momentul elucidării precise, tot aşa nici cei doi scriitori francezi nu izbutiseră a defini sau descrie acest izvor liniar al graţiei. Iar şi-a făcut apariţia derutanta frază „*je ne sais quoi*". Hogarth spune că deşi linia serpentină precisă constituie apogeul frumuseţii, liniile spiralate pe care le-ar fi supus observaţiei cei doi scriitori francezi sînt în egală măsură urîte şi frumoase. Totul depinde, credea Hogarth, de fixarea meticuloasă a profunzimii curbei şi de relaţia curbelor în linia ideală. Linia frumuseţii, spune el, e alcătuită din două curbe contrastante. Aceste curbe nu trebuie numai să se deplaseze în două direcţii opuse, ci şi să aibă o adîncime medie — adică să nu fie nici prea umflate şi pompoase, nici prea vagi şi uscate[89]. El desenează

---

[86] *Ibid.*, p. V.
[87] *Ibid.*, p. VI.
[88] *Ibid.*, p. XVI.
[89] *Ibid* p. 49.

şapte asemenea forme în „S", adîncimea curburii variind de la o linie aproape dreaptă la una aproape circulară. Cea aleasă e cea de-a patra sau mijlocie. Ea fiind linia frumuseţii, linia şerpuitoare precisă este similară cu ea, dar şi mai bogată încă. Ea e o linie asemănătoare celei care s-ar forma prin răsucirea unei sîrme fine ca o spirală continuă şi largă în jurul unui con, atingînd la o extremitate baza şi la cealaltă vîrful. Hogarth o compară cu mişcarea conică a unei flăcări.

Punîndu-ne astfel la dispoziţie cheia, Hogarth o foloseşte pentru a identifica frumuseţea unui mare număr de obiecte naturale şi artificiale, de pildă: linia unei petale de iris, a unor oase ale corpului, a clopotelor, lumînărilor, picioarelor de scaun şi corsetelor, a cornului abundenţei, şerpilor şi cailor. Hogarth dă uneori cîte o serie şi alteori numai cîte un mic grup de exemple de asemenea obiecte pentru a ilustra efectul atît al folosirii cît şi al neglijării liniei. E uşor de văzut că Hogarth şi-ar putea aplica principiul în cazurile cînd există un contur pregnant, ca în cel al profilului omenesc, dar e mai puţin limpede cum ar putea soluţiona cu ajutorul lui problema frumosului în cazul formelor spaţiale. El rezolvă această complicaţie arătînd că toate obiectele tridimensionale vor trebui considerate ca şi cum ar fi conţinute într-o cochilie sau o cămaşă de ceapă şi că cochilia sau cămaşa vor trebui să fie la rîndu-le considerate ca şi cum ar fi alcătuite din linii sau sîrme[90]. E ceva analog cu ideea unui corp alcătuit din planuri şi a unui plan alcătuit din linii, aşa încît elementul geometric ultim e în toate cazurile linia. Un exemplu de aplicaţie suplă e felul cum îşi foloseşte etalonul în tratarea culorii. Adevărata piatră de încercare a folosirii cu succes a culorii de către un pictor este capacitatea lui de a picta carnaţia, spune Hogarth. Pictorul care excelează în carnaţii trebuie să ia seama la modul în care natura însăşi alcătuieşte pigmentaţia unei fiinţe vii. Descrie apoi felul în care epiderma, „subţire ca prapurul folosit la baterea aurului", e astfel aranjată încît să facă vizibilă derma de sub ea, derma la rîndul ei revelînd o infinită reţea de filamente gingaşe umplute cu diferite secreţii colorate. Prin urmare natura îşi produce culorile frumoase cu ajutorul unor filamente constituite în reţele, care la rîndul lor alcătuiesc straturi ale pielii. Artistul trebuie să-i urmeze exemplul. El va lua tentele pure ale fiecărei culori primare şi le va aplica delicat sub formă de linii vii pe suprafaţa gîtului, obrajilor şi frunţii[91]. Nu numai culoarea unui ţesut e alcătuită din forme liniare, ci şi semnificaţia sentimentală a unei picturi are aceeaşi fundamentare tehnică. Liniile drepte îi fac pe oameni să arate ridicoli. Linia bombată a feţei şi corpului lui Silenus îi dă o înfăţişare porcină[92].

---

[90] *Ibid.*, p. 7.
[91] *Ibid.*, cap. 14.
[92] *Ibid.*, p. 128.

de a simpatiza cu o figură armonios ridicată şi ferm implantată, iar neplăcerea pe care o resimţim în faţa unei carenţe de echilibru în pictură sau sculptură, prin sugestia de cădere ce ni se transmite pe cale simpatetică. E vorba de acelaşi principiu al unei ataşări magico-simpatetice de obiectele pe care le contemplăm. Ne simţim oarecum identificaţi cu persoanele sau obiectele reprezentate şi senzaţiile lor aparente devin senzaţiile noastre reale. „O figură incorect echilibrată e dezagreabilă; aceasta deoarece ea îşi transmite ideile de cădere, rău şi durere: care idei sînt dureroase atunci cînd, prin simpatie, dobîndesc un anumit grad de forţă sau vivacitate. Să adăugăm la aceasta că partea principală a frumuseţii personale constă într-un aer de sănătate şi vigoare şi într-o construcţie a membrelor făgăduind energie şi activitate. Această idee de frumuseţe nu poate fi explicată numai prin simpatie."[80]

Apelul la magia simpatetică reiese şi mai clar la Kames şi Gerard, la care se conturează o doctrină ce anticipă oarecum teoria „intropatiei" de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. În partea a VI-a a *Elementelor de critică,* Kames intitulează un subcapitol: „Asemănarea emoţiilor cu cauzele lor". Crede că e primul care a observat acest tip de asemănare. El spune: „Mişcarea lentă... cauzează un simţămînt lînced şi neplăcut; mişcarea uniformă înceată, un simţămînt calm şi plăcut; iar mişcarea iute, un simţămînt însufleţit care trezeşte spiritul şi încurajează activitatea..."[81]

„Congruenţa" sau „asemănarea" sau „simţul speciei" care determină contopirea spiritului şi-a obiectului în experienţa estetică e comparată în mod explicit de către Gerard cu magia magnetismului. „După cum magnetul alege, dintr-o cantitate de materie, particulele feruginoase care se întîmplă să se afle împrăştiate prin ea, fără a exercita nici o impresie asupra altor substanţe, tot astfel şi imaginaţia, printr-o simpatie similară la fel de inexplicabilă, extrage din întregul registru al naturii acele idei pentru care avem o afinitate, fără a lua în seamă vreo alta."[82] „Forţa magică" a fanteziei, spune Gerard, ordonează şi dispune în aşa fel haosul grosolan şi neasimilat al primelor noastre percepţii, încît geniul, secundînd-o, poate concepe fără greutate „un întreg regulat şi bine proporţionat"[83]. Aceeaşi simpatie inexplicabilă devine motorul natural nu numai al unirii subiectului percepător cu lucrurile plăcute pe care le percepe, ci şi al întralăturării părţilor unui întreg mental sau artistic. Hume spune că subiectul e cea mai puţin însemnată parte a unui poem. Ceea ce dorim e o rapiditate a mişcării şi o căldură afectivă care să ne ridice sentimentele la o anumită înălţime. Or, lucrul acesta e săvîrşit nu prin unitatea obiectivă a unei intrigi bine concepute, ci prin asigurarea unei împărtă-

---

[80] *Treatise*, pp. 364, 365.
[81] Home, *op. cit.*, p. 94.
[82] Gerard, *op. cit.*, pp. 168, 169.
[83] *Ibid.*, p. 169.

şiri constante de emoţii. Nu trebuie să existe rupturi sau goluri sesizabile. Cea dintîi regulă a artei nu e, ca la Aristotel, găsirea unui subiect bine împletit, ci producerea unei stări uniform aprinse şi vii. Simpatia iscată de o scenă trebuie să-l poarte pe ascultător la scena următoare.

LA MIŞCARE RITULUI DUCE PLACE- STETICĂ.

Cînd magia simpatetică devine comunicare a mişcării, iar accentul, în cadrul experienţei estetice, începe a cădea nu pe congruenţa dintre un lucru şi un cuget, ci pe *viabilitate*, pe transmiterea nestingherită a energiei de la un moment la altul în savurarea unui poem, atunci veşmîntul raţionalismului începe într-adevăr să se destrame. Şi într-adevăr, alături de raţionalismul manifest, de-a lungul întregii perioade a criticii neoclasice, se afirmase că una dintre sursele plăcerii estetice e bucuria pură a mişcării. Ridicîndu-se conştient împotriva adepţilor lui Boileau care, pe alte căi, continuau să insiste asupra strînsei legături dintre artă şi raţiune, criticul francez abatele Du Bos afirma stăruitor că poezia, pictura şi muzica sînt bune pentru că alungă plictisul. Spiritele noastre au nevoie de agitare şi schimbare, iar „artele poeziei şi picturii nu sînt niciodată mai mult aplaudate ca atunci cînd ne mîhnesc, deoarece mîhnindu-ne, ne stîrnesc“[84].

ARTH: VA- TE ÎN RMITATE.

În Marea Britanie n-a existat în secolul al XVIII-lea o asemenea izolare netă a farmecului mişcării sufleteşti. Dar Hogarth, empiristul care, alături de Burke, a rupt în modul cel mai radical cu teoria şi gustul neoclasic, i-a acordat emoţiei ca atare un loc important. În William Hogarth (1697—1764), pictor şi autor al cărţii *Analiza frumuseţii,* găsim un estetician care cultivă un radicalism estetic general, nu numai într-o singură direcţie. Întreaga şcoală a gustului a fost satirizată de către el într-un tablou înfăţişînd Burlington House împreună cu Pope spoind-o şi împroşcînd cu noroi caleaşca ducelui de Chando. Hogarth a intenţionat să ridiculizeze aici tot academismul reprezentat de Burlington House în calitatea ei de sediu al Academiei Regale şi arhitectura palladiană a d-lui Kent. Pe lîngă obiecţia lui la adresa „gustului“ organizat şi ortodox, Hogarth deplîngea tonul moralizator din scrierile estetice contemporane. El spunea că aceia care scriseseră despre graţie o apucaseră curînd „pe cărarea mai largă şi mai umblată a frumuseţii morale“[85]. Se opunea şi impreciziei predecesorilor săi în domeniul teoretizării estetice. În propria sa construcţie, el şi-a propus să ofere o cheie precisă, absolută, non-morală şi non-literară, pentru enigma naturii frumosului. Cu toate că Hogarth îşi prezintă cheia universală ca pe-o invenţie proprie, el o înconjoară cu o atmosferă gravă de consfinţire străveche, făcînd din ea o redescoperire atît a secretului forţei lui Michelangelo cît şi a măreţiei artei greceşti. El spune că Lomazzo, în al său *Tratat despre pictură,* şi-a învăţat un elev „că trebuie

---

[84] Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture,* Paris, 1719. Partea I.
[85] Hogarth, *The Analysis of Beauty,* Londra, 1772, p. IV. Prefaţă.

BURKE: S
FRUMOSUL
INSTINCT
CIAL.

Edmund Burke (1729–1797), care a fost un antiraționalist mai radical decît mai toți din grupul său în reducerea întregului proces estetic la pasiune, a făcut fără nici o rezervă ca frumusețea să declanșeze instinctul social al umanității. Era conștient, ca puțini dintre contemporanii săi, că, dacă se dorește ca funcția estetică să aibă o imediatitate operativă, atunci îndeplinirea întregului proces trebuie încredințată unui instinct cu totul independent de rațiune. „Frumosul“, scrie el, „nu necesită ajutor din partea capacității noastre de a raționa; nici chiar voința nu este implicată; aparența frumosului cauzează în noi un anumit grad de iubire, în mod la fel de eficient cum aplicarea gheții sau focului produce idei de cald sau rece.“[74] El își dă seama că toți scriitorii care au redus frumosul la ordine și proporție se bizuiseră mai degrabă pe rațiune decît pe un simț nemijlocit. „Orice idee de ordine... [e] o creație a intelectului mai curînd decît o cauză primară acționînd asupra simțurilor și imaginației.“[75] Așa cum Burke a făcut ca sublimitatea să ne declanșeze instinctul de autoapărare în fața durerii sau primejdiei, în calitatea estetică mai atenuată și mai moderată a văzut rezultatul simțului nostru social înnăscut. „Numesc frumos o calitate socială; căci ori de cîte ori femeile și bărbații, și nu numai ei, ci și cînd alte animale ne dau o senzație de bucurie și plăcere cînd le privim... ne inspiră sentimente de tandrețe și afecțiune față de persoanele lor, ne place să le avem în apropierea noastră.“[76]

De vreme ce pentru el acest instinct social echivalează cu totalitatea simțului nostru pentru frumos, Burke procedează în mod firesc la o subdivizare a lui, făcînd ca speciile instinctului social să corespundă speciilor frumosului. Diviziunile găsite de el sînt trei: simpatia, care explică plăcerea pe care ne-o dă tragedia; imitația, care fundamentează plăcerea pe care ne-o dau pictura, sculptura și poezia; și ambiția sau emulația, pusă în legătură cu sublimul.

TRAGEDIA
ȚIONEAZĂ
SIMPATIE.

Prima specie de magie simpatetică a fost utilizată de Burke pentru soluționarea etern recurentei probleme a plăcerilor tragediei. „Mila e o pasiune însoțită de plăcere, deoarece provine din iubire și afecțiune socială. ... Așa cum creatorul noatru a prevăzut să fim uniți de legătura simpatiei, tot el a întărit acea legătură printr-o desfătare proporțională, și cel mai mult acolo unde simpatia noastră e cea mai necesară, în nenorocirile celorlalți. ... Desfătarea ne împiedică să ocolim scenele de mizerie; durerea ne îmboldește să-i alinăm pe cei ce suferă. ... Și totul anterior oricărei raționări, printr-un instinct care ne modelează după scopurile sale fără colaborarea noastră.“[77]

---

74 Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1823, p. 127, partea a III-a, 2.
75 *Loc. cit.*
76 *Ibid.*, p. 51. Partea I, 10.
77 *Ibid.*, pp. 57, 58. Partea I, 14.

Burke a crezut că problema atît de veche a plăcerii pe care o simţim asistînd la spectacolele tragice îşi găseşte rezolvarea prin această pasiune naturală, acest impuls înnăscut către simpatie. Simpatia ne deşteaptă interesul pentru ceea ce simt ceilalţi oameni. Din această explicaţie el trage concluzia că simpatia o simţim cel mai intens tocmai în împrejurările cînd semenii noştri au mai multă nevoie de ea. În spectacolul real al unui incendiu sau al unei spînzurări e mai multă însufleţire, mai multă autenticitate şi nevoie presantă decît în reprezentarea scenică a unor asemenea împrejurări. Prin urmare nu către forma artistică a tragediei sîntem mînaţi de simpatie, ci către lucrul real. Orice public ar pleca de la o piesă la ştirea unei execuţii prin spînzurare în piaţa învecinată[78]. Dacă e să explicăm, aşadar, mai marea pregnanţă emoţională a tragediei din artă faţă de tragedia din viaţă, pasiunea sau simpatia trebuie suplimentată cu un alt principiu.

Simpatia, pentru Burke, nu numai că ne face să simţim alături de ceilalţi, ci ne şi împinge să copiem tot ce fac ei. Tendinţa către imitare, consideră el, ne e la fel de naturală ca şi tendinţa către compătimire. Pasiunea aceasta e, aşadar, baza aşa-numitelor arte imitative. Un soi de impuls de-a imita mişcările şi formele celorlalţi ca şi aparenţele obiectelor exterioare stă la obîrşia picturii, sculpturii şi poeziei.

Cea de-a treia specie de simpatie care explică experienţa estetică e „ambiţia" sau „emulaţia". Ne place să ne facem o idee înaltă despre noi înşine şi orice circumstanţă care stimulează dilatarea şi expansiunea personalităţii noastre ni se pare binevenită. „Această dilatare nu e niciodată mai intens percepută şi nu acţionează mai puternic ca atunci cînd, fără primejdie, sîntem familiarizaţi cu nişte obiecte înspăimîntătoare, spiritul revendicîndu-şi întotdeauna o parte din demnitatea şi importanţa lucrurilor pe care le contemplă."[79]

Subliniind caracterul nemijlocit al acţiunii acestor pasiuni sociale, Burke respinge în mod expres orice alte explicaţii mai raţionale. Nu-l tulbură deloc faptul că cititorul ar putea găsi o umbră de electivitate magică naturală în opiniile sale. Orientarea spiritului către alte spirite şi către lumea înconjurătoare în virtutea unei irezistibile forţe naturale, în virtutea unei emanaţii magice ori a unei tendinţe de contopire cu o forţă sau o formă afină este exact ceea ce proclamă Burke. În experienţa sa estetică, spiritul, spune el, nu e mînat dintr-o dată către proporţia frumoasă ori către perfecţie sau simetrie, ci către o anume similaritate ultimă.

Şi alţi scriitori ai vremii recurg la electivitatea naturală, deşi nu la fel de explicit şi nu într-o dezvoltare la fel de sistematică precum Burke. Hume, de pildă, explică plăcerea ce ne-o dă echilibrul unei statui prin plăcerea noastră

[78] *Ibid.*, pp. 58, 59. Partea I, 15.
[79] *Ibid.*, p. 64. Partea I, 17.

ceea ce Boileau însemna pentru poezia franceză; o zecime îl leagă de Locke şi Hume.

Aşa cum David Hume a apărat doctrina tradiţională a unităţilor aristotelice, dar le-a apărat pe baza unei noi filosofii a naturii umane, aceea a mecanismului asocierii, la fel şi Sir Joshua Reynolds (1723—1792) apără doctrinele tradiţionale ale imitării frumosului ideal, starea perfectă a naturii, dar şi el apără această doctrină de pe poziţiile noii filosofii a naturii umane, recurgînd ca şi Hume la asociaţia de idei.

REYNOLDS: O ARTĂ REGULI.

Reynolds pune asupra regulilor accentul clasic tipic. El susţine că „e o părere falsă şi vulgară că regulile sînt lanţurile geniului: ele sînt lanţuri numai pentru oamenii lipsiţi de geniu"[102]. Cînd, în *Primul discurs*, stabileşte metoda pe care trebuie s-o îmbrăţişeze un începător în studiul picturii, el spune: „Aş recomanda în primul rînd ca elevilor să li se pretindă o ascultare absolută faţă de *Regulile Artei*, aşa cum sînt ele stabilite de practica marilor maeştri. Ca acele modele care au întrunit aprobarea epocilor să fie considerate de ei ca nişte călăuze desăvîrşite şi infailibile, ca subiecte de imitat, iar nu de criticat de către ei"[103]. Insistenţa asupra regulilor şi modelelor presupune întotdeauna exaltarea autorităţii şi lipsa de încredere în opinia individuală. Iar această neîncredere e limpede exprimată de Reynolds: „Urmează mai degrabă opinia lumii decît pe-a ta proprie. Nu trebuie să ai nici o încredere în geniul tău însuţi"[104]. Sau: „Se poate afirma ca o maximă că acela care începe prin a se bizui numai pe propria-i raţiune nici nu-şi începe bine studiile, că şi le şi isprăveşte"[105].

TREBUIE P… NATURA … BILĂ, NU… SCHIMBĂT…

Ideea bine cunoscută că regulile corecte se întemeiază pe natură e prezentă şi ea la Reynolds. În consideraţiile sale asupra culorii, îndemnul lui e: „Apelează la natura însăşi, care îţi este totdeauna la îndemînă, şi în comparaţie cu a cărei adevărată splendoare, cele mai frumos colorate picturi sînt slabe şi pale"[106]. Şi într-o manieră mai generală, el spune: „Corectează natura prin ea însăşi"[107]. Dar aşa cum era şi de aşteptat, natura ce constituie modelul artistului competent e natura universalizată. În notele la *Arta picturii* a lui Du Fresnoy:

Pictura-ntîi datoare-i să cerceteze-afund
Ce frumuseţi în podul naturii vast se-ascund,
Prielnice şi artei, şi gustului antic[108].

---

[102] *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*, 2 vol., Londra, 1852, vol. I, p. 309.
[103] Reynolds, *op. cit.*, vol. I, p. 308.
[104] *Ibid.*, vol. I, p. 322.
[105] *Ibid.*, vol. I, p. 309.
[106] *Ibid.*, vol. I, p. 320.
[107] *Ibid.*, vol. I, p. 333.
[108] *Ibid.*, vol. II, p. 257.

Reynolds comentează: „Este o necesitate absolută ca pictorul să-şi generalizeze noţiunea; a picta particularităţi nu înseamnă a picta natura, ci numai a picta circumstanţe. Cînd artistul a ajuns să conceapă în imaginaţia sa imaginea frumuseţii desăvîrşite sau ideea abstractă a formelor, se poate spune că e vrednic de a fi primit în marele sfat al naturii"[109]. „Observă lucrurile naturii", spune el, după care însă adaugă: „Alege; rezumă; sistematizează; compară". Pentru el, „întreaga frumuseţe şi măreţie a artei constă în a fi capabilă să se ridice deasupra tuturor formelor bizare, deasupra datinilor locale, particularităţilor şi amănuntelor de orice fel"[110]. „Stilul grandios", pe care Reynolds l-a admirat şi-a căutat să-l introducă în Anglia ca manieră la modă, era cum nu se poate mai depărtat de imitarea exactă a naturii în sensul geniului olandez. O pisică sau o vioară pictată atît de perfect „încît pare ca şi cum ai putea-o lua în mînă", nu înseamnă Rafael şi Michelangelo[111]. Marii italieni „acordau atenţie numai ideilor invariabile, măreţe şi generale care sînt fixe şi intrinseci în natura universală" şi Reynolds credea că ei ilustrează atitudinea ideală a pictorului faţă de natură[112]. Pictura, spunea el, e în acelaşi raport cu imitaţia mecanică a naturii ca şi poezia cu înregistrarea minuţioasă a faptelor în istorie[113].

Cît de mult se apropie teoria imitaţiei generalizante a naturii susţinută de Reynolds de teoria despre poezie a Dr. Johnson se poate vedea din următorul citat din *Rasselas:* „Datoria poetului e de-a cerceta nu individualul, ci speciile; de-a observa proprietăţile generale şi aparenţele mari; el nu numără striaţiile lalelei, nici nu descrie diferitele nuanţe ale frunzişului pădurii".

…ITATEA …I NU E …PATIBILĂ …REGULILE.

Reynolds spune că această cale către imitarea ideală a naturii ar putea fi scurtată prin studierea statuilor antice şi a marilor picturi italiene. Dar deşi tînărul elev are obligaţia de-a studia aceste modele, i se recomandă să le cerceteze analitic, atrăgîndu-i-se atenţia să nu le copieze mecanic. Trebuie să studiezi concepţiile dindărătul operelor de artă, nu rezolvările particulare de pe pînză sau în marmură. Astfel, prin efortul de a reparcurge drumul invenţiei pe care înşişi grecii sau italienii l-au străbătut, Reynolds credea că tînărul artist ar putea deveni un maestru original, iar nu un imitator servil. E evidentă stăruinţa cu care Reynolds a recomandat abordarea literară, savantă sau analitică a picturii, mai degrabă decît cea pur tehnică. Dar deşi Reynolds şi-a edificat un soi de idealism platonic în sprijinul teoriei sale despre natură, în explicarea preferinţei psihologice pentru diferitele tipuri de frumos el recurge la un empirism lockian. „Cu toate că nu se poate afirma că deprinderea sau obiceiul sînt cauza frumosului", scrie el, „ele sînt cu siguranţă

109 *Ibid.*, vol. II, p. 300.
110 *Ibid.*, vol. I, p. 333.
111 *Ibid.*, vol. II, p. 130.
112 *Ibid.*, vol. II, p. 128.
113 *Loc. cit.*

cauza aplecării noastre pentru el."[114] Comparînd o specie cu alta, constatăm că sînt la fel de frumoase. Preferinţa e acordată în funcţie de obicei sau de o anumită asociaţie de idei; la creaturile de aceeaşi specie, frumuseţea e media sau centrul tuturor formelor ei diferite. Astfel, spune el, o zeiţă a frumuseţii pictată de o negresă va avea buze groase din cauză că obiceiul şi deprinderea fac ca fiecare grup particular să admire lucrurile cu care e mai obişnuit[115]. Reynolds are o metaforă cu ajutorul căreia îşi lămureşte doctrina preferinţei pe baza asociaţiei de idei. El spune că un pendul, oricît de multe puncte ar intersecta de-o parte şi de alta a centrului, la fiecare balans atinge şi punctul central. Acest punct central pe care-l intersectează pendulul în mişcarea sa oscilatorie reprezintă deprinderea estetică construită prin experienţă repetată[116].

GENIUL SUPRA, N POTRIVA LILOR.

Există însă o direcţie în care Reynolds îşi temperează insistenţa asupra supunerii faţă de reguli. Cei înzestraţi cu un geniu măreţ sau care s-au disciplinat printr-o îndelungată şi atentă instruire pot trece dincolo de reguli. Ori mai degrabă, regulile oamenilor de geniu nu sînt la îndemîna oricui, „fie ca unele descoperite prin propriile lor observaţii singulare, fie pentru că au o urzeală atît de fină, încît nu se lasă lesne exprimate în cuvinte"[117]. „Dacă am putea preda gustul şi geniul după reguli", spune el, „ele n-ar mai fi nici geniu, nici gust."[118] În aceste dezvoltări ale gîndirii lui Reynolds — în explicaţia dată de el selectării estetice şi în recunoaşterea unei regiuni situate dincolo de reguli — vedem depăşirea caracterului pur convenţional al gîndirii sale neoclasice.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Allen şi Clark, *Literary Criticism from Dryden to Croce*, New York, 1940.
Bosanquet, *History of Aesthetic*, pp. 202—209.
Laurence Binyon, *English Poetry in Relation to Painting and the Other Arts*, 1918, în *Proceedings of the British Academy*, vol. VIII.
Durham, antol., *Critical Essays of the Eighteenth Century*, New Haven, 1915.
Hibben, *The Philosophy of the Enlightenment*, New York, 1910.
E. F. Carritt, *The Theory of Beauty*, ed. a 4-a, Londra, 1928, cap. IV.
H. A. Ladd, *With Eyes of the Past*, New York, 1928.
Elizabeth Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York, 1925.
S. H. Monk, *The Sublime*, New York, 1935.
Draper, *Eighteenth Century English Aesthetics: a Bibliography*, Heidelberg, 1931.
Leslie Stephen, *History of English Thought in the Eighteenth Century*, New York, 1876.
Leslie Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, London, 1910.
F. Mirabent, *La estética inglesa del siglo XVIII*, Barcelona, 1937.
Saintsbury, *History of Criticism*, vol. II, cartea a VI-a, cap. I.
Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. VI.

---

114 *Ibid.*, vol. II, p. 133.
115 *Ibid.*, vol. II, p. 134.
116 *Ibid.*, vol. II, p. 132.
117 *Ibid.*, vol. I, p. 387.
118 *Ibid.*, vol. I, p. 332.

IX

SECOLUL AL XVIII-LEA ÎN ITALIA ȘI ÎN FRANȚA

O E PRI- APOLOGET GINAȚIEI.

Pentru filosofia imaginației, marele eveniment din Europa Meridională la începutul secolului al XVIII-lea, a fost apariția, în 1725, a cărții lui Giambattista Vico, *Știința nouă*. Ideea estetică centrală a *Științei noi* este că imaginația poetului constituie expresia naturală a copilăriei omenirii și că spiritul copilăriei, cu spontaneitatea și concretețea lui, trebuie înțeles și respectat în sine. Intuiția estetică a lui Vico însă, anume că ficțiunea și mitul sînt limbajul natural și propriu al spiritului ingenios, un limbaj ce nu trebuie judecat după criterii logice irelevante, reprezenta culminația izbitoare a unei lungi succesiuni de apologii reale, dar mai puțin curajoase și complete, ale imaginației. Căci cauza inimii și fanteziei și-a avut susținătorii ei minoritari de-a lungul epocii rațiunii. Încă din 1575, scriitorul spaniol Juan Huarte declara în cartea sa *Judecata minților* că „acela care pretinde să devină un poet excelent trebuie să-și ia rămas bun de la toate științele legate [de intelect]“[1]. Căci e o mare deosebire între obîrșia poetului și cea a logicianului. Nu e necesară aceeași „căldură, uscăciune și umiditate“ pentru ambele soiuri de spirite. Istoria vine în sprijinul acestei distincții. „Democrit a ajuns în anii bătrîneții la o asemenea desăvîrșire a minții, încît și-a pierdut cu totul imaginația.“[2] În primul pătrar al veacului al XVII-lea, Bacon spunea că muzicianul care compune o arie excelentă, ca și pictorul care „face un chip mai desăvîrșit decît a fost altul vreodată“, o face nu cu ajutorul regulilor, ci „printr-un fel de potrivire fericită“ și că Dürer se dovedise smintit încercînd să găsească o lege matematică pe care să-și întemeieze desenele[3]. Chiar și înaintea lui, Castelvetro susținuse că scopul poeziei e de a-i plăcea mulțimii și de a hrăni instinctul iubitor de plăcere[4]. Bruno declarase că singura regulă

---

[1] Juan Huarte, *Examen de ingenios para las ciencias*, cap. IX. (În Biblioteca de autores españoles, obras escogidas de filósofos, Madrid, vol. 65, p. 442.)

[2] *Loc. cit.*

[3] *The Works of Francis Bacon*, ed. Spedling, Ellis și Heath, 15 vol., Londra, 1857–1859, vol. XII, p. 226.

[4] Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, p. 679.

a poeziei e cîntarea poetului[5], iar Pallavicino, în lucrarea sa *Del bene* din 1644, tăia legătura dintre orice tip de adevăr și poezie, afirmînd că în poezie, visele dulci, imagistica somptuoasă și fanteziile vii există numai de dragul lor însele[6].

GRAVINA SUL MOR IMAGINA

Italianul Giovanni Vincenzo Gravina (1664—1718) a fost un modern radical atît în cîmpul criticii literare cît și în cel al esteticii. El a fost, după cum ni se spune, primul critic literar european care a respins integral aderarea oarbă la Aristotel și care a experimentat metoda carteziană în raporturile ei cu lucrările imaginației[7]. Importanța lui pentru începuturile esteticii stă în modul său de tratare a imaginației. El insistă asupra forței și frecvenței imagisticii în existența maselor de indivizi. „Mințile vulgare" nu pot sesiza direct adevărurile universale și trăiesc pradă pasiunilor lor[8]. De pildă, un bărbat plin de ambiție sau stăpînit de concupiscență e practic nebun, deoarece aceste patimi îi umplu sufletul excluzînd din el orice idei ordonatoare și directoare[9]. Poetul trebuie să lucreze cu acest material inflamabil de pasiuni și imagini și să-l adapteze unor scopuri bune. Cum ar putea deci lucra cu înțelepciune? El poate simula legile lui Dumnezeu și ale omului în propriul său material caracteristic și poate compune și înălța materia în chip atît de subtil prin noutăți și miracole, încît mintea va fi în întregime ocupată de acest conținut sănătos în locul ideilor maligne. Slujindu-se de puterea pasiunii și a imaginilor de-a acapara atenția, poetul, printr-o structurare deliberată, poate anexa virtuții date a poeziei și pe cea de împrumut a învățăturii pioase și adevărate[10]. Prin urmare, folosirea abilă a imaginației va fi încununată de succes atît pentru cauza celor mai înalte interese ale omului cît și pentru manifestarea specifică a puterilor poeziei. Poezia e un delir bun care alungă delirul rău[11].

DISTANȚA TICĂ ȘI GUSTULUI

Cum se face oare că în această concepție despre imaginație, Gravina a sugerat doar, fără a duce însă la bun sfîrșit în mod adecvat, și o adevărată concepție despre imaginea poetică? Cea mai interesantă dezvoltare dată de el ideii de imagistică poetică este că imitația nu poate fi eficientă decît dacă distanțează obiectul și violentează atenția privitorului. Nu observăm decît în mică măsură ceea ce ne este prea apropiat sau prea familiar. Asedierea imaginației de către bunul magician trebuie, așadar, să utilizeze elemente care pot

---

5 Giordano Bruno, *Gli eroici furori*, *Discurs despre poeți*. Trad. engl. în Library of the World's Best Literature, sub îngrijirea lui Charles Dudley Warner, New York, 1897, vol. V, pp. 2617 urm.

6 Croce, *Estetica*, București, 1970, p. 260.

7 J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1923, p. 24.

8 Gravina, *Della ragion poetica*, ed. Natali, Lanciano, 1933, p. 62.

9 *Ibid.*, p. 52.

10 *Ibid.*, p. 70.

11 *Ibid.*, p. 61.

determina spiritul să observe, să se replieze şi să reacţioneze[12]. Ca să ticluiască asemenea incantaţii, poetul trebuie să fie inspirat de ideea veşnică a frumosului, mamă şi izvor al tuturor formelor, dar în acelaşi timp să-şi şi adapteze opera, nesocotind regulile inflexibile, la necesităţile schimbătoare ale epocilor în primenire. Referirile lui Gravina la fenomenul psihologic al interesului şi la fenomenul istoric al gustului schimbător sînt moderne. Dar noţiunea generală a puterii poeziei de a folosi pasiunea binefăcătoare pentru expulzarea celei maligne e la fel de veche ca însuşi Aristotel. Şi Gravina concepe astfel imaginaţia tot ca pe un flagel în cel mai rău caz, iar în cel mai bun, ca pe un mijloc de atingere a unor ţeluri intelectuale şi morale. În această privinţă el nu mai aparţine epocii moderne, ci tradiţiei medievalo-renascentiste predominante.

ORI: IMA-
IA CA JU-
'A SELEC-
PLINA DE

O descriere mai interesantă şi mai vie a căilor imaginaţiei poetice ne dă Ludovico Antonio Muratori (1672 — 1750) în a sa *Perfetta poesia*. Mărfurile pe care simţurile le importă prin cele cinci porţi, spune el, sînt expuse ca într-un tîrg pentru ca imaginaţia să aleagă din ele. În scopul de a da imaginilor ei o aparenţă plăcută de adevăr — ceea ce reprezintă ţelul ei de căpetenie —, facultatea imaginaţiei, fertilă şi alertă, le alege, dintre cele etalate, pe acelea depărtate în timp şi spaţiu, de o neobişnuită exactitate şi cu o structură ieşită din comun, ca în figurile de vorbire. Această parte a zestrei poetului, „grădinarul din el care desăvîrşeşte florile", trebuie să fie echilibrată de o facultate critică, „regele sufletului său". Judecata nu aplică adevăruri universale la un caz particular, ci apreciază care dintre circumstanţele individuale sînt potrivite, fiind astfel mai asemănătoare cu tactul decît cu „raţiunea" carteziană. Legile judecăţii sînt infinite ca număr, din cauză că şi circumstanţele asupra cărora trebuie să decidă sînt infinite, iar observaţia ei se îndreaptă întotdeauna către exemple particulare şi individuale. E ceea ce ne face să le alegem pe cele judicioase şi cuvenite; e „lumina care ne dezvăluie, după împrejurări, extremele între care se află frumuseţea"[13]. Astfel, aşa cum Gravina a priceput că gustul trebuie să se schimbe o dată cu timpul schimbător, Muratori i-a înţeles caracterul circumstanţial. Dar Muratori, ca şi Gravina, a conceput imaginaţia ca pe o slujitoare a puterilor intelectuale şi morale ale omului. Asemeni unui mistic medieval, el a profesat că frumosul incorporal e perceput de către intelect şi că transferul de lumină şi farmec al adevărului ultim trebuie să determine calităţile adecvate ale stilului[14].

---

[12] *Ibid.*, p. 72.

[13] Carritt, *Philosophies of Beauty*, p. 64. Ludovico Antonio Muratori, *Despre perfecta poezie italiană*.

[14] *Ibid.*, pp. 60—64.

În locul licăririlor ce indică o nouă cale a gîndirii, așa cum le-am găsit la autorii discutați mai sus, la Giambattista Vico (1668 — 1744) avem pătrunderea unui „spirit cutezător și revoluționar". Esența descoperirii sale este că imaginația nu e fiica sau slujitoarea sau executorul nici unei alte funcții, ci e valabilă în sine și prin sine. Această valabilitate se învață prin istorie. Căci există o eroare raționalistă, după cum există și una patetică. Eroarea raționalistă constă în a le atribui simplelor creaturi omenești aceleași capacități analitice de care se bucură observatorii sofisticați ai simplității. Mai toți scriitorii erudiți care s-au ocupat de moravuri, etică, legi și evenimente din vechime s-au făcut vinovați de această eroare. O idee bine fundamentată despre istoria omului, încadrată în istoria lumii, va corecta această greșeală de metodă. În știință, metoda corectă înseamnă a începe să interpretezi de la început[15]. Să concepem universul ca un proces în desfășurare. Vedem apoi cum ia ființă civilizația și cum, o dată născută, propășește. Să considerăm că drumurile omenești încep, prin hotărîrile lui Dumnezeu, cu experiențele oamenilor sălbatici și grosolani care au populat pămîntul după potopul lui Noe. Știința nouă își poate lua ca punct de pornire, în locul *Bibliei,* pietrele aruncate de Deucalion, semințele lui Cadmus, stirpea obîrșită din stejari menționată de Virgiliu. Sau dacă relatările despre locuitorii primitivi ai pămîntului au să fie luate de la filosofi în locul poeților clasici, știința nouă pornește de la broaștele lui Epicur, de la greierii lui Hobbes, de la oamenii „simpli și stupizi" ai lui Grotius sau de la creaturile aruncate pe lume fără ajutorul și grija lui Dumnezeu, după cum povestește Pufendorf[16].

Mediul divin a străpuns senzualitatea grosolană a acestor primi oameni-giganți și i-a trezit de la animalitate la umanitate. Trăsnetul și fulgerul le-au izbit și orbit simțurile greoaie. S-au înfricoșat, au admirat și dintr-o dată au fost investiți cu natură umană. Prima condiție psihologică după simțirea animalică este cea a imaginației. Giganții nu-și puteau imagina trăsnetul și fulgerul decît ca un înfricoșător limbaj al semnelor[17], ca un gest sau ca un cuvînt al altui gigant ca și ei, dar mult mai măreț. Astfel, înțelepciunea poetică a creat o teologie. S-a ivit o clasă de preoți care puteau interpreta semnele divinităților teribile. Rușinea și presimțirea unei vieți nemuritoare au urmat sentimentului viu al unui cer însuflețit de zei și de o providență stînd de veghe. Acest ansamblu de credințe vechi despre zei e în același timp poezie, religie și metafizică rudimentară. Dar caracterul lui psihologic aparte stă în corporalitatea lui imaginativă, în lipsa ideilor abstracte

---

15 *La Scienza nuova,* giusta l'edizione del 1744 a cura di Fausto Nicolini (Scrittori d'Italia) vol. I, cartea I, cap. IV, p. 123.

16 *Loc. cit.*

17 *Ibid.,* vol. I, pp. 147—148; cartea a II-a, secț. I, cap. I.

şi-a oricărui criticism raţional[18]. El s-a născut din simţul colectiv al unui popor căruia spiritul lui Dumnezeu îi era imanent, dar care avea nevoie de un stimul exterior pentru a-l putea evoca.

A FOST GRECIA.

Deoarece Vico a ajuns să creadă că istoria omului trece printr-un ciclu, pe măsură ce actul creator necurmat al lui Dumnezeu devine fapt, şi că primul stadiu al ciclului a fost stadiul imaginaţiei gigantice sau eroice, el l-a luat pe Homer ca denumire a unui punct de vedere colectiv. Homer, spune el, reprezintă caracterul ideal al poporului grec, istorisindu-i evoluţia şi cîntîndu-i cîntecele naţionale. Homer era tînăr ca *Iliada* şi bătrîn ca *Odiseea*. Era iubitor de putere, mîndrie şi generozitate în Ahile, de prudenţă în Odiseu, din cauză că el era tot ce erau popoarele greceşti. Ca imaginaţie plasticizantă a copilăriei rasei, el a fost întemeietorul civilizaţiei greceşti, părintele tuturor poeţilor şi izvorul diferitelor filosofii ale Greciei[19].

NEA PĂTĂ A CO NU E TEZĂ

Tăria şi slăbiciunea poziţiei lui Vico stau foarte aproape una de alta. Era un lucru extraordinar ca în 1721 să pui pe picior de egalitate tărîmul funcţiei poetice cu cel al intelectului şi s-o identifici cu mitopoeza şi cu limbajul primitiv. Dar entuziasmul în faţa noii sale descoperiri nu l-a dus mult dincolo de aserţiunile aforistice ale acestor diferenţe şi identităţi. Astfel, concepţia lui comportă în mare măsură un aspect negativ. Filosofia e cu atît mai adevărată cu cît e mai universală; poezia e cu atît mai valabilă, cu cît e mai individuală. „Studiile de Metafizică şi Poezie sînt în mod natural opuse între ele: dat fiind că una purifică mintea de prejudecăţile copilăriei, cealaltă o scufundă şi o prăbuşeşte din nou în ele; una rezistă în faţa judecăţii simţurilor, cealaltă îşi face din ele regula principală; una slăbeşte imaginaţia, cealaltă o cere robustă; una ne atrage atenţia să nu facem din spirit corp, cealaltă nu se bucură de altceva decît să dea corp spiritului; de aceea gîndurile uneia sînt toate abstracte, conceptele celeilalte atunci sînt mai frumoase cînd se formează cu mai mult corp; şi, în sfîrşit, una se străduie ca înţelepţii să cunoască adevărurile din lucrurile lipsite de orice pasiune..., cealaltă se străduie să determine pe oamenii de rînd să acţioneze conform adevărului prin mecanisme de afecte tulburătoare... Iată de ce, în toate timpurile trecute, în toate limbile cunoscute de noi, nu a existat niciodată un om atît de valoros, totodată şi mare metafizician şi mare poet, din categoria cea mai înaltă de poeţi, căreia părinte şi prinţ îi este Homer."[20]

---

[18] *Ibid.*, vol. I, p. 148; cartea a II-a, secţ. I, cap. I.

[19] *Ibid.*, vol. II, pp. 8—9; cartea a III-a, secţ. I, cap. I; vol. II, pp. 34—39; cartea a III-a, secţ. a II-a, cap. I.

[20] *Scienza Nuova*, vol. I, cartea a III-a, cap. 26. Citat de Croce, *op. cit.*, ed. cit., pp. 286—287.

CONDIL[...] TA ŞI CAREA S[...] PUN LA

Între *Della perfetta poesia* a lui Muratori din 1706 şi prima schiţare a ideilor lui Vico din 1721, în Franţa au apărut două tratate ce ne solicită atenţia: *Eseu asupra originii cunoştinţelor omeneşti* (1716) de Condillac şi *Reflecţii critice despre poezie şi pictură* (1719) de Du Bos. Primul dezvolta o teorie a originii limbajului izbitor de asemănătoare cu cea a lui Vico; celălalt, printr-o ruptură cu trecutul mai puţin conştientă şi printr-o delimitare mai puţin netă între funcţia poetică şi celelalte forme ale spiritului, punea bazele unei doctrine a artelor logic dezvoltată şi de o mare bogăţie, întemeindu-se nu pe imaginaţie, ci pe emoţie, cealaltă facultate care, de la Platon încoace fusese pusă în legătură cu lucrarea specifică a poeziei.

Condillac a fost stimulat să găsească originea limbajului şi a cunoaşterii în urma lecturii lui Locke[21], aşa cum Vico, sub înrîurirea lui Bacon, a pus la baza cunoaşterii experienţele individuale mai degrabă decît ideile generale. Condillac credea că primele încercări de comunicare auf ost dansurile integrale. Astfel de pantomime alcătuiau cele mai fidele reconstituiri cu putinţă ale întregii scene prin limbajul gesturilor. De pildă, dacă un om primitiv dorea să-l descrie pe cineva cuprins de frică, el imita sunetele şi acţiunile omului înfricoşat şi aducea în faţa privitorilor faptul originar în integritatea lui. Dar acest mod greoi de descriere şi comunicare a trebuit curînd să fie abreviat o dată cu progresul inteligenţei. Astfel, limbajul cuvintelor s-a ivit din imitaţia totală originară printr-o imitaţie de gradul al doilea. S-ar putea reconstitui anumite faze ale stării iniţiale prin mijlocirea exclusivă a sunetelor vocii. Dar cuvintele astfel articulate erau pitoreşti, redundante şi pline de vivacitatea şi robusteţea originalului. Artele dansului, muzicii, picturii şi tragediei s-au născut din aceste dibuiri ca un mod de a relata o întîmplare sau de a da glas unui sentiment — dibuiri care la început mobilizau toate părţile corpului, gura şi gîtlejul pentru emiterea sunetelor şi picioarele şi mîinile pentru mimare. Dar printr-un proces de rafinare, din dansul gesticulaţiei totale s-a născut un dans al paşilor, iar muzica şi tragedia s-au născut prin abstragerea din primele gemete imitative a unor raporturi accentuaie şi ritmice mai plăcute. Pictura s-a născut din imitaţie prin intermediul scrieri picturale[22].

DU BOS: E INDIV[...] TATEA N[...] FACUTĂ LA.

Ca element caracteristic al artelor, Du Bos a luat mişcarea în locul figurării. Platon condamnase poezia din cauză că imaginile ei sînt prea slabe şi prea depărtate de original şi de asemenea pentru că stîrneşte prea mult emoţia[23]. Du Bos a luat cea de-a doua jumătate a oprobriului poeziei, înrudirea cu pasiunea, şi a susţinut că pasiunile aflate în legătură cu adevărata poezie

---

[21] E. B. de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, 1798, p. 175.
[22] *Ibid.*, pp. 257 urm.
[23] L'Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et ur lsa peinture*, 2 vol., Paris, 1719, vol. I, partea I, 5.

şi pictură sînt nu numai efecte necesare ale acestora, dar că puterea lor de-a sensibiliza şi mişca e o virtute biologică[24]. În folosirea mişcării salutare produse de poezie pentru reglarea mişcării distructive şi animalice, Du Bos nu făcea oarecum decît să urmeze pilda discipolului imediat al lui Platon, Aristotel, care spunea că poezia e făcută din mişcare şi astfel, printr-o înrudire particulară cu simţămintele noastre, ea are puterea de a ne purifica mila şi groaza. Du Bos se referă în mod explicit la această doctrină aristotelică[25]. Dar în cugetările lui Du Bos există o nouă orientare ce-l leagă atît de epoca ştiinţifică viitoare (de ex. de Taine), cît şi de veacurile clasice, de Aristotel şi de aristotelicianul Lessing. Pentru Du Bos, caracteristica primară a naturii umane e mişcarea. Mişcările primare ale spiritului sînt necesităţile, afectele şi senzaţiile. Afectele se contopesc atît de intim cu noi înşine, încît le rămînem credincioşi în pofida opoziţiei raţionale. Putem fi convinşi prin argumentare să renunţăm la teorii, dar nu şi la dispozitivul nostru afectiv[26]. Şi totuşi, dacă se face apel la afectele noastre, nimic nu e mai remarcabil ca reacţia lor instantanee. Nu e mare lucru să mişti inima omenească dacă introduci un stimul emoţional. Această neslăbită autoritate a vieţii emoţionale asupra noastră şi în acelaşi timp marea ei mobilitate provin din prima necesitate a omului. Şi această primă necesitate e de-a evita plictiseala[27]. Cel mai puternic şi mai elementar dintre instinctele noastre ne duce la o întrecere de pasiuni şi afecte, iar setea de senzaţii şi primejdii nu e decît această necesitate primară desfăşurîndu-se liberă şi neîmpiedicată[28].

TREBUIE IŞTE PRIN ARUL EI.

Omul fiind astfel alcătuit, arta e remediul şi protecţia lui. Arta trebuie să fie mişcătoare ca să poată atinge şi emoţiona natura umană care trebuie să fie totdeauna în mişcare. Esenţa artei, aşadar, se întemeiază pe esenţa omului. „Cineva merită numele de poet dacă redă acţiunea pe care o consideră capabilă de a mişca."[29] Şi tot din pricină că raţiunea de a fi a artei e capacitatea ei de a mişca, publicul e un mai bun judecător în materie de artă decît specialiştii în tehnica artistică. Un al şaselea simţ din noi reacţionează printr-o mişcare reflexă şi nedeliberată la imitarea emoţionantă a obiectelor naturale. Lumea denumeşte acest simţ „sentiment" sau „inimă" şi tocmai această impresionabilitate la formele frumoase e rostul inimii. „Dacă un om e lipsit de lucrul acesta, cu el nu se poate comunica prin artă, după cum nici unui orb nu-i poţi arăta privelişti."[30] Şi nu numai atît, dar cele mai puternice aplauze sînt adresate în fapt pictorului sau poetului care ne mişcă

---

24 *Ibid.*, vol. I, partea I, 1, 3.
25 *Ibid.*, vol. I, partea I, 7.
26 *Ibid.*, vol. I, partea I, 4.
27 *Ibid.*, vol. I, partea I, 1. Cf. Voltaire: „Toate felurile de artă sînt bune afară de cel plictisitor".
28 *Ibid.*, vol. I, partea I, secţiunile 1, 3, 5, 40, 50.
29 *Ibid.*, vol. I, p. 199. Partea I, secţiunea 24.
30 *Ibid.*, vol. II, p. 308. Partea a II-a, secţiunea 22.

într-atîta, încît ne îndurerează. Din acest adevăr primar despre relația dintre artă și emoție decurg corolare importante.

În primul rînd, subiectul e mai însemnat decît abilitatea execuției, deși afirmația e mai adevărată în cazul poeziei decît în cel al picturii și cu toate că mînuirea stilului trebuie să fie guvernată de țelul emoțional al oricărei arte. Cu alte cuvinte, prima considerație se îndreaptă către plăcere și nonconformismul față de reguli. Surpriza trebuie să conlucreze cu previzibilitatea. În orice caz, problemele de măiestrie artistică sînt subsidiare alegerii abile a conținutului, pentru că experiența noastră în contemplarea artei e o copie după experiența noastră în contemplarea realității, iar efectul primar tocmai de acest fapt depinde[31]. Lucrurile stînd la fel, tragedia e mai mișcătoare decît comedia, deoarece evenimentele tragice reale depășesc în această privință suprafața comică a vieții[32]. Tot din același motiv, stilul naturalist e preferabil înfrumusețării alegorice. Du Bos crede că tabloul lui Rubens cu nașterea Mariei de Medici ar fi fost mai efiicent dacă în loc de figura alegorică a Geniului de lîngă pat, pictorul ar fi introdus portrete de femei reale din acea perioadă[33]. Corneille, la rîndul său, excelează în cuvintele firești puse în gura lui Cezar la moartea lui Pompei, pe cînd în prologurile lui alegorice își vădește slăbiciunea. Din cauză că „sîntem seduși în raport cu verosimilitatea"[34], tragediile trebuie să-și ia subiectele din Antichitate, pentru ca efectul a ceea ce, în acțiune, e grav și venerabil să poată fi întărit, iar comediile trebuie să-și ia subiectele din prezent, deoarece sînt mai lesne de satirizat moravurile pe care le avem zilnic sub ochi decît cele depărtate. Tot pe acest temei, putem aprecia opera modernă. Lulli transmite sentimentele reale ale oamenilor prin reglarea tonalităților și ritmurilor.

DISTANȚA ...TICĂ ȘI CA BALSAM...

Cu toate că adevărul față de viață e indispensabil capacității emoționale a artei, acest adevăr nu-și poate produce efectul artistic specific dacă nu e simțit ca fiind mai slab decît emoția reală corespunzătoare. Calitativ, funcția artei e de-a interesa și mișca; dar cantitativ, efectul trebuie să fie moderat. Simularea artistică ne oferă schimbarea și emoția fără consecințe supărătoare: aventură fără primejdie, mișcare fără osteneală. Căci singura diferență dintre forța motrice a artei și-a originalului său e puterea mai redusă a artei. Slăbiciunea artei e și excelența ei, dar numai cu condiția ca valoarea emoțională să fie prezentă. Toată dificultatea problemei artistului stă deci în a furniza material atrăgător care neapărat îl va interesa, captiva și emoționa pe spectator, mișcările produse de el fiind totuși salutare în loc de a-i dăuna. Este deci la fel de important să fim conștienți de artificialitatea unei opere de artă ca și de

[31] *Ibid.*, vol. I, partea I, secțiunile 10, 11.
[32] *Ibid.*, vol. I, partea I, secțiunea 7.
[33] *Ibid.*, vol. I, p. 177. partea I, secțiunea 24.
[34] *Ibid.*, vol. I, p. 176.

asemănarea ei fundamentală cu viaţa. Avem nevoie de realism, dar nu de iluzionism. Cînd mergem la teatru, nenumărate lucruri ne amintesc cine şi unde sîntem, „bunul-simţ" ne dă putinţa de a ne păstra firea şi de a nu ne lăsa tîrîţi de entuziasm nici chiar în timp ce se acţionează asupra emoţiilor noastre prin emoţie[35].

A ŞI CUL-
A GENIU-

Pentru a produce acel tip de artă care să mişte şi totuşi să vindece, e necesar un geniu care să fermenteze iute şi totuşi să şi oglindească în chip fidel[36]. Cînd poeţii vorbesc despre o „divinitate care le însufleţeşte pieptul" şi-i face să cînte, ei se referă cu ajutorul unei figuri retorice la o fericită combinaţie dinăuntrul lor între un sînge care fierbe îmbelşugat în apropierea izvoarelor imaginaţiei din creier şi o dispoziţie norocoasă a organelor creierului însuşi, îngăduind ca imaginile care se ridică clocotind atît de nestînjenit să poată fi limpezite şi revelate cu toată fidelitatea faţă de fapte. Dar „există un geniu al epocilor şi naţiunilor care le face să înfăptuiască din fire bine şi lesne anumite lucruri pe care altele nu le-ar putea înfăptui nici măcar cu efort"[37]. Vremea şi locul favorabile geniului sînt de asemenea în parte o chestiune de condiţii fizice, ca şi de mecenat şi de aprecieri ale publicului. Nu e de ajuns ca un geniu să aibă numai un izvor efervescent şi-o oglindă limpede în pieptul său, ci trebuie să şi respire un anumit soi de aer. Sufletul depinde de sînge; sîngele depinde de aer, iar aerul depinde de exalaţiile din pămînt. Astfel, geniul artistic e un fel de recoltă spirituală, favorizată sau contrariată de timp şi loc, după cum aceleaşi seminţe puse în pămînt într-un anumit anotimp vor rodi mai bine decît în altul sau, semănate într-un sol fertil, se vor dezvolta mai prielnic decît aruncate pe un teren pietros. Spiritele noastre înregistrează starea atmosferei, spunea Du Bos, cu aproape tot atîta exactitate ca termometrele şi barometrele. În general, marii artişti de toate felurile apar în acelaşi moment în istoria lumii, adică atunci cînd condiţiile cooperează în a le favoriza geniul. Dar se poate spune totuşi că deşi frigul şi căldura acţionează asupra spiritelor vitale atît ale pictorului cît şi ale poetului, „Poezia nu se teme de frig în aceeaşi măsură ca pictura"[38].

În observaţiile sale despre influenţa climatului şi epocii asupra înfăţişării geniului artistic, Du Bos anticipează într-o oarecare măsură ideea dominantă a Doamnei de Staël, a lui Stendhal şi-a lui Hippolyte Taine. În discutarea deosebirilor dintre poezie şi pictură, el face legătura cu Shaftesbury şi Lessing. „Poezia poate conduce la un act; pictura e silită să-l îmbrăţişeze într-o clipă."[39] Prin urmare, pictorul e limitat la reprezentarea acelor sentimente

---

[35] *Ibid.*, vol. I, partea I, secţiunea 44.
[36] *Ibid.*, vol. II, partea a II-a, secţiunea 2.
[37] *Ibid.*, vol. II, p. 11. Partea a II-a, secţiunea 1.
[38] *Ibid.*, vol. II, p. 140. Partea a II-a, secţiunea 13.
[39] *Ibid.*, vol. I, p. 79. Partea I, secţiunea 13.

care-şi găsesc expresia naturală nemijlocită într-o atitudine sau într-o acţiune. Succesiunea în timp îi dă poetului şi alte avantaje pe lîngă acela de-a putea construi prin acumulare o acţiune sau un caracter; el poate acoperi unele defecte minore prin estomparea imaginii vechi şi prin efectul celei noi. Mai mult, atacul succesiv cu noi arme pasionate de-a lungul unei întregi perioade de timp îi dă poetului capacitatea de a-şi emoţiona şi mişca puternic auditoriul, chiar dacă impresia pe care o poate produce la orice moment dat e mai slabă decît cea produsă de pictor. Căci pictorul foloseşte semne mai naturale, mai asemănătoare cu originalul şi, ca atare, cu acţiune emotivă mai rapidă. De asemenea, pictorul are faţă de poet avantajul că se adresează simţului vederii care îşi exercită autoritatea asupra tuturor celorlalte simţuri.

IMITAREA RII CA PARE A MENTULU

Proximitatea de natură deoarece arta trebuie să emoţioneze — acest concept central la Du Bos — dăinuie şi se dezvoltă în reflecţiile asupra artei în Franţa. În 1746, Batteux a publicat o carte în care anunţa că a redus toate artele la un principiu unic. Şi care era acest principiu? Era „imitarea naturii"[40], în mare măsură în înţelesul lui Du Bos. Ceea ce Du Bos pune în subsidiar, abordîndu-l prin intermediul legii psihologice potrivit căreia arta e obligată să mişte, Batteux pune în prim plan. La o primă privire, definirea artei ca imitaţie a naturii pare foarte departe de considerarea valorii sale emoţionale. Dar, spune Batteux, există două modalităţi fundamentale prin care omul intră în legătură cu natura. El poate privi natura ca o existenţă independentă. Atunci omul e inteligenţă pură. Sau poate privi aceeaşi natură nu presupunînd-o independentă, ci considerînd-o în raporturile ei cu noi. Atunci e un om de gust şi interesul lui faţă de natură nu se exprimă prin inteligenţă, ci prin sentiment. Dar cînd natura e imitată fără a se face abstracţie de implicaţiile ei umane, ea devine „natură frumoasă", „din cauză că ea e în acelaşi timp perfectă în sine şi are un mai strîns raport cu propria noastră perfecţiune, cu avantajul şi interesul nostru. De aceea (aici se întîlneşte cu Du Bos) place, mişcă, emoţionează"[41]. Putem merge mai departe. Gustul nu e o oglindă limpede, ci e clădit pe amorul propriu. Prin urmare arta trebuie să zugrăvească obiecte apropiate nouă — mai degrabă un cîine decît o stîncă — şi, mai mult decît orice, trebuie să înfăţişeze pasiunile inimii omeneşti şi să ne măgulească slăbiciunea.

Pînă la urmă, noţiunea lui Batteux de „imitaţie a naturii", oferită ca o cheie universală pentru interpretarea artei, devine o bucată de fier moartă care nu deschide nimic. Căci nu numai în scopul artei e comprimată natura sub formă de natură frumoasă, interesantă şi perfectă — natura de care se preocupă oamenii —, ci e şi extinsă după voie pînă la identificarea cu posibili-

[40] Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, pp. XXII, XXIII.
[41] Batteux, *Principes de la littérature*, 5 vol., Paris, 1746, vol. I, p. 84.

tăţile totale deductibile din elementele naturii. „Geniul, ca şi pămîntul, nu poate produce nimic fără a-i fi primit înainte seminţele."[42] Nu are alte forme cu care să poată lucra decît acelea pe care i le furnizează universul. Natură e însă tot ceea ce putem lesne concepe ca posibil, nu numai lumile existente, fizice, morale şi politice, dar şi lumile istorice, fabuloase şi ideale. Batteux extinde încă şi mai mult noţiunea de natură. De vreme ce funcţia artei e de a răsădi seminţele găsite în natură pe ogoare străine, şi anume mediile artificiale ale artei, imitaţia nu e reală, ci aparentă, iar poezia e o minciună perpetuă care prezintă toate caracteristicile adevărului. Se naşte însă întrebarea: De ce scrie oare Batteux despre artă ca imitaţie a naturii, dacă arta nu pare în nici un chip constrînsă la o asemenea îndeletnicire, aşa cum ar sugera cuvintele? Dă un răspuns parţial, spunînd că „imitaţie" e un termen mai cuprinzător decît ceilalţi trei folosiţi pentru a exprima natura poeziei: versificaţie, ficţiune, entuziasm. Dar dezvoltarea argumentării sale pare a demonstra că ideea lui preferată e că arta ar trebui să fie naturală în sensul că n-ar fi de dorit ca ea să violenteze sentimentul omenesc comun.

Dacă vrem să ne facem o idee despre teoria frumosului la Diderot (1713—1784) după lungul articol intitulat *Beau*[43] scris de către el pentru *Enciclopedia* al cărei redactor şef era, vedem la început o prea redusă legătură cu caracteristica şi convingerea crescîndă din Franţa că principala menire a artei e să emoţioneze şi să mişte, făcînd aceasta prin apropierea de „natură". Deoarece el defineşte frumosul, în mod criptic şi vag, ca „raporturi". Dar o investigare prin tratatele critice ale lui Diderot, avînd ca scop explicitarea acestei discuţii estetice abstracte, dovedeşte că intenţia lui nu era alta decît să ofere o solidă fundamentare filosofică unei orientări insuficient elaborate şi extinse de către Du Bos şi Batteux, şi anume că artele trebuie să intre în contact cu sentimentele noastre devenind naturale. Înainte de a face aserţiunea derutantă că frumosul „stă numai în noţiunea de *rapports*"[44], Diderot rezumă alte teorii ale frumosului pe care le consideră vrednice de atenţie.

Tuturor consideraţiilor istorice însă, după părerea lui Diderot, le-a lipsit un lucru: nu s-a făcut nici o încercare de a elucida originea noţiunilor de legătură, ordine şi simetrie în care se spunea că ar consta frumosul. Diderot se ocupă deci numaidecît cu problema aceasta a originilor. El spune că experienţa noastră estetică începe, ca orice altă experienţă, cu percepţia senzorială. Aceste impresii senzoriale iniţiale, sau stimuli motori, sînt combi-

---

42 *Ibid.*, vol. I, p. 16.
43 Diderot, *Oeuvres complètes*, 20 vol., Paris, 1876, vol. X, pp. 5—42.
44 *Ibid.*, vol. X, p. 26.

nate și puse de noi în legătură uneori cu rezultate satisfăcătoare, alteori cu rezultate nesatisfăcătoare. Apoi, la baza experienței noastre stau anumite necesități primare, iar noi inventăm unelte și mecanisme pentru a împlini aceste necesități. Or, atunci cînd raporturile pe care le imaginăm și uneltele pe care le proiectăm capătă aprobarea noastră, le numim frumoase. „Iată deci că nevoile noastre și exercitarea cea mai nemijlocită a facultăților noastre conlucrează încă de cînd ne naștem ca să ne dea idei de ordine, aranjament, simetrie, mecanism, proporție, unitate. ... Aceste noțiuni sînt experimentale la fel ca toate celelalte; ele ne-au venit prin simțuri [ca] acelea de existență, număr, lungime, adîncime.“[45]

SIMȚUL ... RIOR ȘI

Hutcheson și grupul său greșeau, spune Diderot, izolînd un misterios simț interior, ce recepționează cu necesitate impresiile frumosului, de facultatea reflexivă care ne elaborează în chip treptat ideile concrete de armonie și simetrie, deoarece estetica nu aparține nici unui al șaselea simț sacrosanct, ci se trage în mod pragmatic din aceleași semințe simple ca și orice alt talent sau cunoaștere. Și la fel de firesc preia elemente critice și reflexive. Ideile de ordine, unitate, simetrie și proporție „sînt la fel de pozitive, la fel de distincte, la fel de nete, la fel de reale ca și cele de lungime, lărgime, adîncime, cantitate și număr“. Cum ele își au obîrșia în nevoile și în exercitarea facultăților noastre, oricît de sublime sau de variabile ar fi, ele nu sînt altceva decît „abstracții ale spiritului nostru“, construcții mentale[46].

GUSTUL, CUNOAȘ... E VERID...

Așa cum știința și gustul încep în conformitate cu un model identic, tot așa și mai departe ele urmează drumuri paralele. Poetul trebuie să fie filosof, spune Diderot. El trebuie să fie un profund cunoscător al căilor spiritului, precum și al luminilor și umbrelor, al părților bune și rele ale societății omenești[47]. Trebuie să fie nu numai profund instruit în filosofia morală individuală și socială, ci să fie logic. „Poetul care simulează și filosoful care raționează sînt în egală măsură și în același sens logici sau ilogici, căci a fi logic și a fi conștient de înlănțuirea necesară a fenomenelor este același lucru. Aceasta e de ajuns, după cît mi se pare, pentru a arăta analogia dintre ficțiune și adevăr și a caracteriza pe poet și pe filosof.“[48] Diderot, ca mai toți filosofii din vremea sa și mai vechi, nu face prea mare diferență între bine și frumos. Dar Diderot aduce frumosul și adevărul foarte aproape unul de altul. Filosoful, angajat în reprezentarea adevărului, urmărește conexiunile pe care le găsește realmente în lucruri; poetul începe de la natură, iar apoi urmărește, printr-un act de imaginație științifică, o conexiune ce ar putea fi găsită în lucruri.

---

[45] *Ibid.*, vol. X, pp. 24, 25.
[46] *Ibid.*, vol. X, p. 25.
[47] *Ibid.*, vol. VII, p. 309.
[48] *Ibid.*, vol. VII, p. 334.

E VERIDI- TA ŞI CUM A GUSTUL NOAŞTERE?

Două întrebări se pun cu privire la teoria estetică a lui Diderot: (1) Cum putem aplica acest model universal al originii şi dezvoltării experienţei la cazul special al artelor? (2) De vreme ce similitudinea dintre dezvoltarea gustului şi dezvoltarea cunoaşterii ştiinţifice sau filosofice e atît de mare, unde găsim semnul distinctiv al gustului, care să stabilească locul speciei estetice în genul global? Ambele întrebări duc în aceeaşi direcţie. Ele necesită o definiţie a frumosului mai concretă decît termenul autotcuprinzător de „raport". Diderot pare a fi ales acest termen elastic în parte ca o reacţie împotriva esteticienilor mai vechi care, intuia el, omiseseră un anumit factor. El dorea să aleagă un termen suficient de larg ca să includă, întîi, raportul de plăcere şi admiraţie care se iveşte între observator şi obiect; în al doilea rînd, diverse tipuri de relaţii, ca acelea dintre mijloc şi scop, de raport şi proporţie matematică, dintre semn şi lucrul semnificat din cadrul obiectului; iar în al treilea rînd, acele relaţii care nu sînt strict estetice, dar exprimă valori umane înrudite, de exemplu raporturile morale. Oare unde s-ar putea găsi, aşadar, un termen suficient de larg pentru toate aceste stări şi condiţii în afara simplului cuvînt „raport"? Dar Diderot pare a-şi fi ales termenul atotcuprinzător şi pentru a sublinia caracterul infinit condiţional al experienţei estetice. Un raport e definit de Diderot ca o operaţie mentală prin care o fiinţă sau o calitate implică o altă fiinţă sau calitate[49]. Sînt treisprezece posibilităţi diferite de implicare. Exemple ar fi variaţia interesului, pasiunii, ignoranţei, prejudecăţii, uzanţei, moravurilor, climatului. De pildă, o culoare poate deveni neplăcută din cauză că experienţa a asociat-o în cazul unui anumit observator cu straiele ţăranului. Pe lîngă diversitatea raporturilor pe latura subiectului, există o complicaţie şi pe latura „reală" sau obiectivă. De pildă, mărimea ca factor al frumuseţii trebuie luată în raport cu tipul natural sau vîrsta. Un copil frumos trebuie să fie mic, un bărbat frumos, înalt, o femeie, mai puţin înaltă.

ORMITATEA VERSITATEA USTUL MU-

Dar cum se aplică definiţia şi cum operează modelul general în cazul esteticii rezultă în modul cel mai limpede din două exemple. Într-un tratat elementar despre muzică[50], Diderot îşi ilustrează teoria după care gustul constă în perceperea şi complicarea raporturilor.

Gustul naţional în muzică variază în limite foarte largi ca, de pildă, între Franţa şi Italia. În ciuda acestei diversităţi, în fenomenul aprecierii muzicale există o uniformitate controlabilă. În muzică, raporturile cele mai simple sînt cele mai universal apreciate, iar dintre toate raporturile, cel mai simplu e egalitatea, care dă octava. Dar cvinta şi terţa o urmează îndeaproape din punctul de vedere al agrementului. Vibraţiile notelor înalte sînt mai rapide

[49] *Ibid.*, vol. X, p. 31.
[50] *Ibid.*, vol., IX, pp. 83–131.

decît ale celor joase și raporturile dintre ele sînt mai ușor sesizabile. Muzicienii au fost călăuziți în secret de adevărul acesta și, ca atare, au admis o succesiune rapidă între notele înalte, pe cele joase susținîndu-le.

Pitagora a întemeiat știința universală de care depinde muzica extrăgînd prin analizarea naturii înseși uniformitățile matematice abstracte ce stau la baza preferinței noastre primare pentru corzile simple. Dar Pitagora a studiat numai frumosul muzical „real", neglijînd „frumosul relativ" ce se referă la modul în care urechea primește impulsurile emise de lira în vibrație. Pentru a studia reacțiile organismului uman la muzică, Diderot presupune un ascultător ideal, bine instruit și cu organe de percepție sănătoase. Căci frumosul muzical e condiționat din punctul de vedere al observatorului de starea organului de simț, a imaginii reținute și a transmiterii ei către spirit, a spiritului însuși în momentul cînd primește această imagine și de cea a judecății. Ascultătorul ideal va avea o capacitate maximă de a sesiza și combina într-o perioadă scurtă de timp raporturi complicate de înălțime, intensitate și timbru, rezultînd din întinderea, numărul și forma vibrațiilor eterice care-i parvin. Un țăran, chiar înzestrat din fire cu o ureche bună, nu poate percepe și ordona mental ansamblul unui duo de flaut, ale cărui părți separate, fiind îndeajuns de simple pentru aprehensiunea lui, s-ar putea să-l fi încîntat. Pentru a judeca raporturile reciproce ale sunetelor sînt necesare experiența și instrucția, din cauză că forma unui ton variază după cum e ținut și astfel creează perplexitate în ceea ce privește relația lui cu tonurile înconjurătoare.

SCULPTU ALĂ ÎN INDIVIDU CONȚINU

În felul acesta, Diderot sugerează ce înțelege el prin frumos muzical constituit din „raporturi". În *Discurs despre poezia dramatică*, tema revine în legătură cu sculptura. Diderot imaginează un studios doritor să afle definițiile exacte ale adevărului, binelui și frumosului. Ca și cercetătorul frumosului muzical, e și el izbit dintru început de varietatea derutantă de opinii și sentimente. Cum să descopere oare un criteriu comun cînd oamenii diferă în alcătuirea lor fizică, în spirit, în imaginație, în deprinderi, educație și mediu, și cînd chiar în ei înșiși are loc o necurmată dezvoltare și decădere? I se spune să urmeze exemplul pictorilor și sculptorilor, care nu fac un om ideal himeric — reflexul palid al unui concept general —, ci își modifică idealul în funcție de circumstanțe și fac un om potrivit stării și condiției sale. „Studiul îl gîrbovește pe omul de litere. Exercițiul îl întărește pe hamal și înalță fruntea soldatului. Omul încovoiat își ține membrele altfel decît un om drept. Iată observațiile care, multiplicate la infinit, îl educă pe sculptor și-l învață să transforme, să întărească, să slăbească, să desfigureze, pornind de la o stare naturală și ajutînd la altă stare, după cum îi place.

ONENTA IONALĂ A ULUI IL SE- DE CU- TERE.

Studiul pasiunilor, obiceiurilor, caracterelor, uzanţelor îl va învăţa pe pictorul de oameni să-şi transforme modelul şi să-l reducă de la condiţia de om la aceea de om bun sau rău, liniştit sau mînios.

Iată cum dintr-un simplu simulacru [tipar] va emana o infinită varietate de reprezentări diferite."[51]

Din aceste două exemplificări reiese cu toată claritatea ce înţelege Diderot prin frumos ca raport şi prin gust ca percepere a raporturilor. Dar am mai dori să izolăm şi elementul care diferenţiază relativitatea estetică de relativitatea ştiinţifică. Diderot indică acest semn distinctiv cînd spune că „Frumosul nu e altceva decît adevărul pus în relief de împrejurări posibile, dar totodată deosebite şi miraculoase"[52]. Căci frumosul, oricît de apropiat ar fi de ordinea şi conexiunea intimă a evenimentelor reale, trebuie să emoţioneze şi să mişte. „A păstra calea de mijloc — iată calea fericirii; a se arunca la extreme — iată regula poetului. N-ar trebui să facem poezie din propria noastră viaţă. Eroii, îndrăgostiţii romantici, marii patrioţi, magistraţii inflexibili, apostolii religiei, filosofii inveteraţi — toţi aceşti nebuni rari şi divini fac poezie din vieţile lor cu preţul fericirii. După moarte, ei furnizează materialul pentru tablourile măreţe."[53] Diderot îşi dă în mod constant aprobarea critică scriitorilor şi pictorilor care emoţionează şi mişcă. Richardson „înalţă spiritul şi emoţionează sufletul"[54]. Deshays, „primul pictor al naţiunii ... te captivează şi te emoţionează prin scena sa: e măreaţă, patetică şi violentă"[55]. Pînzele patetice ale lui Greuze au puterea de a modela moralitatea prin pictură[56]. Nici natura, nici arta care o imită, afirmă Diderot, nu au nimic de spus unei inimi reci. Regulile compoziţiei sînt destul de bune, dar prima condiţie e o inspiraţie, o idee eficientă. Cea dintîi întrebare e: „Ştii cum să născoceşti acele cîntece teribile şi voluptuoase care, uimindu-mi sau fermecîndu-mi urechea, fac să-mi pătrundă pînă-n adîncul inimii dragostea sau groaza, îmi dizolvă conştiinţa sau îmi încrînceneazǎ rărunchii?"[57]

ISTUL ÎNVAŢĂ DEGRABĂ LA NATURĂ IT DIN RE- I.

Diderot îi îndemna pe tinerii studenţi în arte din Paris să-şi părăsească profesorii pisălogi şi mărginiţi de la Academie ca şi modelele insipide de-acolo şi să urmeze şcoala pieţii, a grădinii şi a hanului. Dacă vor să înveţe adevărata expresie exterioară a pietăţii şi căinţei, să zăbovească atunci pe la Chartres; dacă vor să înveţe forma şi mişcările mîniei, să observe o ceartă pe stradă. Dacă vor să dobîndească o înţelegere vitală a legii varietăţii şi contrastului — ceva cu totul diferit de o regulă în această privinţă —, studentul să ia seama

---

[51] *Ibid.*, vol. VII, pp. 393, 394.
[52] *Ibid.*, vol. XII, p. 125.
[53] *Ibid.*, vol. XI, p. 124.
[54] *Ibid.*, vol. V, p. 212.
[55] *Ibid.*, vol. X, p. 122.
[56] *Ibid.*, vol. X, p. 207.
[57] *Ibid.*, vol. XI, p. 312.

atunci la individualitatea vie a călugărilor din lungile șiruri de strane din catedrale și care, în ciuda veșmîntului lor identic, a funcției identice, a cadrului arhitectural identic, nu arată niciodată la fel[58]. Opoziția lui față de reguli a fost pozitivă și totală. În teoria sa despre dramă, independența față de regulile tradiționale și apelul direct la natură însemnau apărarea dramei de moravuri care tocmai își făcea apariția, comedia serioasă. El credea că drama trebuie să înfățișeze nu tipuri de caractere, nici fabule binecunoscute, ci oameni în situațiile și condițiile lor particulare; nu eroi și sublime răsturnări ale sorții, ci virtuți private și viața de familie.

Diderot a recurs la formula „imitația naturii" întocmai ca și Batteux. Ba chiar a spus, „Natura nu face niciodată nimic rău"[59]. Sînt, desigur, proporții acceptabile pentru operele de artă, dar ceea ce trebuie subliniat e că atare proporții nu pot rezista nici o clipă la despotismul naturii și că împrejurări specifice impun sacrificarea acestor proporții într-o sută de feluri diferite. „N-am auzit nicicînd spunîndu-se despre o figură că e prost desenată dacă dezvăluie limpede în organizarea ei exterioară vîrsta, obiceiurile sau înzestrarea necesară împlinirii funcțiilor zilnice. E vorba de acele funcții care hotărăsc întreaga măreție a figurii, cît și proporția adevărată a fiecărui membru și-a ansamblului lor: tocmai din acest izvor (revelarea vîrstei, obiceiurilor și funcției) văd eu apărînd copilul, adultul, bătrînul, sălbaticul, polițistul, magistratul, soldatul și hamalul."[60]

Și din observarea minuțioasă a momentului zilei, a anotimpului, climei, așezării, stării vremii, poziției luminii, pictorul are să învețe cum să dea lucrării sale tonul luminos convingător — sfaturi pe care trebuie să le fi desprins din conversațiile cu Constable. Astfel, atît natura frumosului cît și gustul observatorului trebuiau construite amîndouă după Diderot pe baza unor infinite explorări senzorice ale desfășurărilor naturii înseși, exact după cum metoda critică profesată de el trebuia dedusă din ascultarea amănunțită și sîrguincioasă a faptelor. „Am lăsat timp ca impresia să sosească și să intre. Mi-am deschis sufletul efectelor. M-am lăsat pătruns de ele. Am adunat cuvîntul bătrînului și gîndul copilului, judecata omului de litere, cuvîntul omului de lume și vorbele poporului, și dacă s-a întîmplat să rănesc vreun artist, am făcut-o adeseori cu armele ascuțite de el însuși. L-am interogat și-am învățat ce se înțelege prin finețea desenului și adevărul față de natură."[61]

Dacă la Diderot sinonimul criptic al frumosului — „raportul" — trebuie interpretat cu ajutorul declarațiilor lui în favoarea imitării naturii în muzică, dramă și pictură, la Jean-Jacques Rousseau (1712 — 1778) e prezent același

PENTRU RO
SEAU NATU
SENTIMENT,
CUNOAȘTER

[58] *Ibid.*, vol. X, pp. 465, 466.
[59] *Ibid.*, vol. X, p. 461.
[60] *Ibid.*, vol. X, p. 463.
[61] *Ibid.*, vol. X, p. 233.

îndemn către sentimentul natural în artă, clar însă și intens și neînvăluit în nici un fel de definiții criptice și abstracte. Rousseau n-a construit nici un sistem al frumosului. Singurul său interes pentru estetică stă în ponderea extremă pe care a dat-o noului înțeles al „naturii" ca model al artei. A luptat fără încetare împotriva a ceea ce el considera artificialitate și corupție în gustul francez, fie în vestimentație, fie pe scenă sau în muzică. Dar ideile lui erau în primul rînd strigătul unui reformator și numai în subsidiar o teorie. Ele pot fi cel mai bine ilustrate prin disputa lui cu Rameau în legătură cu muzica franceză în opoziție cu cea italiană. Rousseau, totdeauna partizan al „inimii", lăuda muzica italiană ca pe o expresie directă a pasiunilor simple ale unui popor care, în chip de comunitate națională, își lasă simțămintele să răzbată prin modulațiile vocilor, transpunînd apoi muzica naturală a vocilor în opera lirică[62]. Și tăgăduia posibilitatea unei muzici franceze autentice[63] — considerînd chiar și poezia satisfăcătoare greu de obținut în limba franceză — din cauză că franceza vorbită, care, după el, constituia baza necesară a melodiilor lor, e prea monotonă și intelectuală. Armonia muzicală, susținea el, e independentă de accentul și ritmul unei limbi naționale, dar efectul armoniei e doar fizic și efectul unui coral lent pur senzual: el acționează asupra organului de simț asemenea unei scheme coloristice abstracte și nu stîrnește emoțiile. Ceea ce contează în ultimă instanță e aria. Ea e analogă acțiunii sau subiectului unei piese, conferind unitate și semnificație întregului. De fapt, el susține că armonia intră în subiect și stă la baza scării după care se formează melodia, dar toate acestea erau concesii ilogice. Tot el și-a retractat întregul atac împotriva muzicii franceze la douăzeci de ani după ce își redactase *Scrisoarea despre muzica franceză* (1753).

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

H. P. Adams, *The Life and Writings of Giambattista Vico*, Londra, 1935.
Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, Boston and New York, 1919. (Valoros pentru bibliografie.)
Croce, *Estetica*, partea a II-a, cap. V.
Francesco De Sanctis, *History of Italian Literature*, New York, 1931. (Ed. românească, *Istoria literaturii italiene*, traducere, studiu introductiv și note de Nina Façon, E.L.U., 1965.)
Havelock Ellis, *The New Spirit*, Modern Library, cap. *Diderot*.
Robert Flint, *Vico*, Edinburgh, 1884.
John Morley, *Diderot and the Encyclopaedists*, Londra, 1886.
J. G. Robertson, *The Genesis of Romantic Theory*, Cambridge, 1923, cap. II, III, IV.
Saintsbury, *History of Criticism*, cartea a VI-a, cap. II, III.
Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. VI.

[62] J.-J. Rousseau, *Oeuvres*, Paris, 1839, vol. VI, p. 150. *Lettre sur la musique française*.
[63] *Ibid.*, vol. VI, p. 153.

X

RAȚIONALISMUL GERMAN ȘI NOUA CRITICĂ DE ARTĂ

Onoarea acordată lui Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762), întemeietorul esteticii germane, a fost îndeobște supusă contestațiilor. El a dat numele științei esteticii și, de la Adam încoace, atribuitorii de nume sînt celebrați ca un fel de înțelepți. Dar numele nu sînt lucruri. Herder, e drept, a ridicat în slăvi definiția dată de Baumgarten poemului, ca fiind cea mai bună formulată vreodată[1]. Dar majoritatea autorilor au apreciat contribuția lui Baumgarten ca mai degrabă nominală decît substanțială. După părerea lor, în discursurile lui raționaliste și seci s-a irosit și s-a încheiat un efort reflexiv, fără ca Baumgarten să fi dat la iveală obiectul propriu-zis al esteticii. Iar în ce-l privește pe Herder, s-ar putea face observația că i-a fost foarte ușor să proiecteze una din strălucitele culori ale imaginației sale asupra celor cinci cuvinte latinești pe care le admira: *Oratio sensitiva perfecta est poema* (Poemul este o exprimare senzorială perfectă)[2]. Studii recente au aruncat însă o lumină nouă asupra lucrărilor lui Baumgarten[3]. Contribuția lui la estetică e văzută azi nu ca o ceremonie de botez, nici chiar ca o definire inspirată, ci ca identificarea problematicii intelectuale implicate într-o sferă distinctă a esteticii. Strămoșul lui filosofic, Leibniz, marele raționalist german, avea o minte cu mult mai puternică și mai comprehensivă, și lui i se datorează definirea unor concepte, ca *individualitate* și *petites perceptions* (intuiții semiconștiente), indispensabile pentru opera pe care avea s-o înfăptuiască Baumgarten. Dar Leibniz n-a putut sau n-a vrut ca, în virtutea conceptelor estetice importante, să izoleze o regiune estetică. Părintele filosofic al lui Baumgarten, profesorul Wolff, i-a transmis succesorului său ceva mai mult decît metoda și grija unui dascăl pedant. Ceea ce a făcut Baumgarten a fost să reclame drepturile unei științe independente pentru teoria imaginației,

[1] *Herders Sämtliche Werke*, ed. Bernard Suphan, 33 vol., Berlin, 1877–1889. Vol. IV, p. 132.

[2] *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, § 9.

[3] Alfred Baeumler, *Kants Kritik der Urteilskraft*, vol. I, Halle, 1923. — Hans Georg Peters, *Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und ihre Beziehungen zum Ethischen*, Berlin, 1934. — Albert Riemann, *Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens*, Halle, 1928.

pentru acea categorie de lucruri reprezentată de titlul tezei sale din tinereţe, *Unele chestiuni referitoare la poeme* (1735) şi, în al doilea rînd, să sugereze că identificarea de către el a ştiinţei estetice constituia un eveniment de primă însemnătate pentru spiritul uman.

Evenimentul din opera lui Baumgarten important pentru spiritul uman era revendicarea demnităţii pentru ceva considerat pînă atunci ca un fenomen de rînd. Răspunzînd celei de-a patra obiecţii la noua sa ştiinţă, el a folosit cuvinte mulate exact după vorbele faimoase folosite de Terenţiu în apărarea noii comedii de moravuri: „Nimic din ce e omenesc nu socotesc a-mi fi străin". „Ştiinţei noastre i se poate obiecta", scrie Baumgarten, „că e sub demnitatea filosofilor şi că produsele simţurilor, fanteziile, fabulele şi agitaţiile pasiunilor sînt sub orizontul filosofic. Răspund: Filosoful e un om printre oameni. Într-adevăr, el nu consideră a-i fi străină o parte atît de întinsă a cunoaşterii omeneşti."[4] În această frumoasă afirmare a umanismului liber şi cuprinzător al filosofului, Baumgarten a furnizat un text nu numai pentru filosofie, ci şi pentru critica de artă şi cultura ce aveau să se dezvolte în următorii cincizeci de ani în Germania. Momentul istoric impunea şi un element de scuză şi atenuare în tonul lui Baumgarten, datorită noutăţii poziţiei sale. „Opoziţia pretinde", scria el în răspunsul la cea de-a cincea obiecţie la tezele din *Aesthetica* sa, „că confuzia experienţei estetice este mama erorii; răspund însă că nu se poate sări dintr-o dată din întuneric în lumina amiezii. La fel trebuie să treci de la întunericul necunoaşterii la gîndirea distinctă prin bunele oficii ale imaginilor confuze dar vii ale poeţilor."[5] Baumgarten nu avea nimic de romantic sau de profet cînd îi atribuia poetului intuiţia veşniciei. Era un adept al proceselor lente ale raţiunii. Raţiunea îi arăta că există un tip de ordine şi perfecţiune specific şi vrednic de respect şi de asemenea un cîmp separat, în poezie şi cele de aceeaşi factură; că această ordine şi perfecţiune sînt poate mai puţin strălucite decît virtuţile raţiunii, dar că sînt *sui generis*, că ele impun a fi interpretate de către o disciplină independentă, că ele pot fi legate metodic într-un tot logic care e îndreptăţit să aibă un domeniu independent în cadrul comunităţii generale a filosofiei. Unii filosofi din celelalte ţări, la începutul secolului al XVIII-lea, Vico şi Burke, Du Bos şi Hutcheson, observau şi afirmau imaginaţia şi simţul frumosului. Dar i-a revenit unui german să întreprindă opera specific germană. Baumgarten a organizat acele constatări nedezvoltate într-un sistem elaborat cu multă grijă, care a putut susţine intelectualiceşte observaţiile filosofilor mai puţin exhaustivi şi ale criticilor şi a putut indica de-a lungul întregului veac drumul către *Critica puterii de judecată* a lui Kant, care avea să reprezinte încununarea

[4] *Aesthetica*, Frankfurt pe Oder, vol. I, 1750, § 6.

[5] *Ibid.*, § 7.

finală. Sistemul lui nu numai că a stat la baza construcţiei intelectuale ulterioare cu privire la frumos. Se poate spune, şi s-a şi spus, că estetica germană a netezit drumul marii epoci a poeziei şi dramei germane: înflorirea unei literaturi naţionale germane.

Baumgarten avea o conştiinţă precisă a dublei naturi a sarcinii sale. El a văzut că (*a*) artele au un material unic, şi anume non-intelectual; şi (*b*) că artele au valori sau, cum spunea el, o „perfecţiune" ireductibilă la orice alt tip de perfecţiune şi care nu este intelectuală, deşi paralelă cu perfecţiunea raţională. Trebuia mai întîi să-şi delimiteze teritoriul. Spiritul are un nivel superior şi unul inferior. „Cunoaşterea superioară" e facultatea gîndirii distincte şi adecvate. E tocmai sursa ştiinţei şi filosofiei. Ideile logic precise proprii ştiinţei nu convin poeziei. Substanţa poeziei trebuie în mod evident extrasă de dedesubt. Baumgarten ilustrează necesitatea separării sferelor printr-un experiment asupra poeziei greşit orientate[6]. Un om cu educaţie filosofică şi nu cu totul străin de semnificaţia poeziei nu va putea lăsa să treacă drept poezie cele de mai jos, oricîtă atenţie s-ar fi acordat formei versificate

Cei demonstrînd că alţii greşesc, îi şi resping;
Dar nimeni nu respinge decît probînd eroarea
De celălalt comisă. Dar ca să o probeze,
De logică-i nevoie; şi, deci, cel ce respinge
Pe logică nesigur, respinge rău, desigur.

Aici veşmîntul prozodic contrazice în mod absurd conţinutul, e o amestecătură de genuri. Produsele poeziei nu sînt dovezi matematice sau cvasimatematice, definiţii, quiddităţi, entităţi sau tabele.

Baumgarten declară că artele frumoase ţin de cunoaşterea inferioară, tărîmul imagisticii adeseori vii, dar totdeauna confuze, adică neanalizate. El enumeră punct cu punct materialele poeziei disponibile în rezervorul jumătăţii inferioare a spiritului: lucrurile individuale, deoarece ele sînt cu totul unice şi determinate, ca şi clasele de lucruri cele mai apropiate de exemplul unic constituie materia primă indicată. Pe de altă parte, ştiinţa şi logica, organe ale spiritului superior, operează cu universalii. Listele de obiecte particulare, ca de pildă catalogul corăbiilor din *Iliada* lui Homer, cîntul al II-lea, înfăptuiesc însuşi principiul poeziei, iar acei poetaştri de nimic care strîmbă din nas la aşa ceva sînt foarte departe de adevăr[7]. Baumgarten aduce exemple din Horaţiu, din Tibullus şi Persius ca să arate din ce e alcătuită poezia veritabilă. Horaţiu a folosit „ţărînă olimpică" în loc de „cîmp de întreceri", „ra-

---

[6] *Meditaţii filosofice*, § 14. Citat de Riemann, *op. cit.*, p. 19.
[7] *Ibid.*, § 20. Trad. Riemann, *op. cit.*, p. 111.

mură de palmier“ în loc de „răsplată pentru biruinţă“, concretul în loc de abstract[8]. Exemplele sînt mai poetice decît adevărurile generale. Campanella, de pildă, a numit febra bătălia dintre spiritul omenesc şi boală.

Schimbările care se petrec în suflet şi sînt percepute ca senzaţii particulare sau ca emoţii de plăcere şi durere slujesc scopurilor poetului. O imagine scăldată în pasiune e mai poetică decît o imagine simplă. Pe măsură ce cobori în profunzimile sufletului, găseşti prevestiri şi vise, presimţiri obscure ale viitorului şi fantasme ale somnului. Aceste moduri de simţire vagi şi întunecate ameninţă să dispară în bezna cimeriană. Baumgarten atrage atenţia asupra incomunicabilităţii şoaptelor şi mişcărilor obscure. „Imaginile obscure nu conţin tot atîtea imagini de caractere cîte sînt necesare pentru o nouă recunoaştere a lucrului şi pentru deosebirea lui de celelalte. . . . Sînt prin urmare mai multe părţi care pot fi comunicate în limbaj sensibil atunci cînd există claritate decît atunci cînd există obscuritate. Prin urmare mai desăvîrşit e un poem ale cărui imagini sînt clare decît unul ale cărui imagini sînt obscure.“[9]

Şi ficţiunile constituie material poetic. Artistul îşi poate desface reprezentările lumii date în elemente, le poate recompune în forme proaspete, folosindu-le în mod util în poezie, cu condiţia de a se feri să combine elemente care se contrazic unul pe altul. Acest principiu deschide zări largi fanteziei poetului, îngrădindu-i libertatea doar în mică măsură. Totuşi Baumgarten susţine că artistul cel mai înţelept e acela care imită natura, fără a-şi îngădui în chip nesăbuit complexe edificate după tiparul unei lumi diferite, „în mod heterocosmic“. Deviza familiară epocii: arta e imitaţia naturii, se potriveşte aici perfect în logica argumentării lui Baumgarten. În lumea existentă se află cea mai mare varietate posibilă de forme ce pot coexista fără contradicţie. Ca şi Leibniz, dar dintr-o altă raţiune, Baumgarten declara lumea aceasta drept cea mai bună dintre toate lumile posibile. Artistul să imite deci natura acestei lumi reale, căci procedînd astfel intră în emulaţie şi cu idealul.

Dar de ce idealul? De ce trebuie oare ca artistul să-şi ia drept model ceea ce conţine varietatea maximă lipsită de contradicţie? Cu această întrebare pătrundem spre conceptul lui Baumgarten de perfecţiune sau valoare intrinsecă a poeziei. Deşi poetul trebuie să evite acel tip de claritate care provine din discriminarea şi definirea intelectuală, el e dator pe de altă parte să caute ceea ce Baumgarten numeşte „claritatea extensivă“. Claritatea extensivă este bogăţia cantitativă de imagini. „Un discurs sensibil este perfect în proporţia în care părţile lui componente suscită numeroase idei sensibile.“[10]

---

8 *Ibid.*, § 20. Trad. Riemann, *loc. cit.*
9 *Ibid.*, § 13. Trad. Riemann, *op. cit.*, p. 108.
10 *Ibid.*, § 8. Trad. Riemann, *op. cit.*, p. 106.

Atîta timp cît plinătatea precipitată a detaliului nu derutează puterea de sesizare a minții, cu cît mai multe elemente individuale comprimate într-un moment dat, cu atît mai bine. „Strălucirea și splendoarea“, „*nitor et splendor*“, ale unui poem depind de claritatea lui extensivă. Aglomerarea și precipitarea nu trebuie să alcătuiască o simplă ceață vibrantă; vivacitatea și bogăția necesită un maximum de semne și note.

Pe lîngă bogăție, Baumgarten indică și diferite tipuri de ordine care contribuie la perfecțiunea poeziei. Căci conținutul extrem de individual al poeziei trebuie să fie făcut apt de a fi absorbit de cunoașterea inferioară. Și acum ajungem la punctul crucial al interpretării lui Baumgarten: să decidem pe baza utilizării pe care o dă noțiunii de ordine dacă are sau nu de spus în mod vital ceva nou. Tipurile lui de ordine sînt analoge celor descoperite de rațiune, dar nu reprezintă ele înseși conexiuni intelectuale. Baumgarten încearcă astfel să-și mențină domeniul confuziilor clare și impetuoase tot separat de domeniul inferențelor logice și-al definițiilor matematic distincte. El spune că poetul înțelege adevărurile morale într-un fel deosebit de filosof, iar un păstor privește o eclipsă cu alți ochi decît un astronom[11]. Atunci care sînt echivalentele în domeniul cunoașterii estetice pentru tipurile de ordine pe care le descoperă rațiunea? Perfecțiunea, abstract definită, e unitatea în varietate. Or, dacă Baumgarten a înțeles că frumosul nu e la urma urmelor nimic altceva decît un mod vag de cunoaștere a acestei unități în varietate care e mai bine cunoscută de intelectul clar, atunci el nu-și delimitează realmente cîmpul propriu și nici nu conchide lămurit asupra perfecțiunii estetice independente. Există mai multe tipuri de ordine poetică, spune el: cel paralel cu deducția concluziilor dintr-o premisă; cel care unește similarul cu similarul; și cel furnizat de istorie. Ca aranjamente poetice ale conținutului, ele sînt imitații neclare a ceea ce stabilește ordinea rațiunii. Dacă un lanț de raționamente e mai degrabă simțit decît înțeles, atunci iată valoarea artei; dacă relația asemănătorului cu asemănătorul e prinsă printr-o inspirație fericită și cristalizată într-o metaforă, mai degrabă decît e susținută prin analiză, atunci ingeniozitatea își exercită lucrarea; dacă legăturile istorice așa cum le oferă memoria sînt sesizate ca întreguri, iar nu examinate atent verigă cu verigă, atunci e implicată mai degrabă imaginația poetică decît cea istorică.

Ce a izbutit, așadar, să realizeze Baumgarten? Aceste cadre structurale sînt oare specific estetice ori nu sînt decît rămășițele azvîrlite de rațiune, care are altceva mai bun de făcut? Răspunsul pare a fi acela că Baumgarten încearcă să mențină ca domeniu caracteristic artei tipul de ordine despre care vorbește. Unitatea necesară nu e o unitate intelectuală falsă, ci o funcție

---

11 *Ibid.*, §§425, 429. Citat de Croce, *Estetica*, ed. cit., p. 281.

a solidarităţii elementelor emoţionale şi figurative. Părţile confuze cad de acord şi alcătuiesc o unitate atunci cînd predomină „raportul care determină perfecţiunea"; iar raportul necesar nu e o corespondenţă exactă cu lucrurile ca în adevărul intelectual, ci un raport care produce cantitatea corectă de „bogăţie, măreţie, viaţă, claritate, certitudine şi adevăr poetic"[12]. Interpretarea lui Baumgarten ajunge în perioada sa tîrzie la recunoaşterea legăturilor şi atributelor estetice ale conceptelor confuze înseşi. Frumosul e „perfecţiunea fenomenală", susţinea el. Şi el admite într-adevăr un gen de corespondenţă între conceptele poetice şi lucrurile la care ele se referă: un raport de probabilitate. Poezia nu trebuie să evadeze în lumea viselor utopice inconsistente. Dar principala regulă a metodei lucide în compunerea poemelor e de a face ca imaginile şi elementele pasionale să-şi succeadă unul altuia astfel încît bogăţia, claritatea extensivă, să sporească necontenit[13]. Tema — acordul mutual al cuvintelor, exprimării şi ideilor — admite în mod ideal un efect comportînd un număr maxim de impresii.

Esteticianul elveţian J. G. Sulzer (1720—1779), în scrierea sa concisă şi influentă *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (*Teoria generală a artelor frumoase,* 1771—1774) a descris ideea estetică aşa cum făcuse şi Baumgarten, ca fiind mai puţin distinctă decît cea cognitivă. Dar la el, deosebirea aceasta se întemeiază nu pe natura obiectului contemplat, ci pe actul contemplării. Acelaşi obiect poate fi perceput fie ca o idee distinctă, fie ca o „senzaţie" *(Empfindung)* după efectul pe care-l are asupra sensibilităţii noastre. Vederea unei bijuterii, de exemplu, îi afectează în mod diferit pe negustor şi pe amator. Primul se va concentra asupra detaliilor distincte care îi alcătuiesc valoarea comercială. Al doilea, mulţumindu-se cu o impresie globală a obiectului, va insista asupra plăcerii suscitate de simetria formei şi de luciul catifelat. Ideea acestuia din urmă e mai puţin bogată în semne distinctive, dar mai bogată în „idei parţiale" transmise în mod vag de obiect în întregimea lui. Savurînd această bogăţie senzorială, el nu poate decît să-şi savureze simultan şi propriile-i senzaţii şi simţăminte corelate. Sufletul îi e astfel răscolit pînă în adîncurile sale. În actul cunoaşterii, atenţia ne este în întregime absorbită de obiect; în experienţa estetică sîntem conştienţi atît de obiect cît şi de starea noastră sufletească şi de jocul energiilor noastre psihice. Astfel, perceperea frumosului uneşte percepţia şi ideaţia cu emoţia şi voliţiunea.

Sulzer expune cu toată limpezimea factorii emoţionali din arte. El a văzut că artele, reprezentînd obiecte vizibile şi palpabile, reflectă şi stări

[12] *Ibid.*, § 22. „Abundenţa este nobleţea şi lumina sigură a adevărului emoţionant."
[13] *Meditaţii filosofice*, § 13. Trad. Riemann, p. 108.

sufletești. Muzica, de pildă, dă expresie pasiunilor[14]. În plus, viața estetică i-a apărut ca un mijloc de salvgardare a unității naturii umane. „Omul necultivat e senzualitate grosolană pură rîvnind la viața animală; omul pe care stoicii au dorit, dar n-au reușit să-l formeze, ar fi rațiune pură, exclusiv cunoscător, niciodată agent. Dar caracterul pe care l-au modelat artele frumoase realizează o medie între cei doi; senzualitatea lui constă într-o sensibilitate rafinată care-l face pe om apt de viață morală."[15] Pasajul acesta anticipează clar doctrina „educației estetice" susținută de Schiller.

MENDEL ARTA C GRATOA FLETULU

Opiniile despre estetică ale lui Moses Mendelssohn (1729–1786) tindeau în aceeași direcție. Adoptînd un punct de vedere mai puțin raționalist asupra faptelor psihice decît psihologii anteriori, el a indicat o „triplă sursă a plăcerii": (*a*) uniformitatea în varietate (sau frumusețea), (*b*) armonia în varietate (sau perfecțiunea rațională) și (*c*) ameliorarea stării corpului nostru (sau senzualitatea). Cunoașterea primei perfecțiuni era atribuită de el unei „facultăți aprobative" speciale[16]. Ca și Sulzer, Mendelssohn anticipează ideile lui Schiller. După el, arta, exersînd facultatea intermediară a sufletului, înlesnește convertirea principiilor morale într-o înclinare naturală și stabilește o cooperare armonioasă a energiilor sufletului[17]. Triada psihologică, implicată în teoria lui Sulzer și propusă de Mendelssohn, a fost atent elaborată și introdusă cu toată claritatea în psihologie de către J. N. Tetens (1736–1807). El a distins trei facultăți: rațiunea, sensibilitatea și voința — diviziune adoptată de Kant și a cărei influență avea să se facă încă simțită în sistemele postkantiene. Oricît de îndoielnică prin sine, ea a rezistat cînd a fost propusă prima oară în vederea recunoașterii frumuseții ca fenomen ireductibil.

HEMSTE „SIMȚUL RIOR".

Filosoful olandez Frans Hemsterhuis (1720–1790) nu poate fi socotit printre urmașii lui Baumgarten, cu toate că teoria lui se îndreaptă în aceeași direcție. Și pentru el frumosul e un mediator. Dar medierea între extreme se petrece într-un mod foarte diferit. În teoria cunoașterii, el se dovedește partizan al lui Grotius și al empiriștilor englezi. Întreaga noastră cunoaștere, crede el, izvorăște din percepția sensibilă. Dar el îl înzestrează pe om cu un „simț interior" care ne dirijează efortul către Unul total și indivizibil. Omul e așezat între fluxul senzorial și entitatea platonică imuabilă și, prin savurarea frumosului, el devine conștient atît de privilegiul cît și de mărginirea acestei poziții particulare. Frumosul se adresează simțurilor noastre, neputînd prin urmare vehicula lumina spirituală ce se revarsă din sursa suprasensibilă a

---

14 R. Sommer, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik*, 1892, pp. 201 urm.

15 Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, II, 252. Arta, urmărind un scop moral, își asumă și un rol în viața socială și politică. Acest aspect e subliniat de un alt autor din școala lui Baumgarten, Karl Heinrich Heydenreich, *System der Ästhetik*, vol. I, 1790.

16 *Briefe über die Empfindungen*, 1755, scris. 4.

17 R. Sommer, *op. cit.*, p. 120.

existenţei. Reuşeşte să tălmăcească însă mesajul de sus în limbajul discontinuu al simţurilor. Prin bogăţia cantitativă, el compensează eterna carenţă de substanţă şi substituie o acumulare de impresii intuiţiei care ne este pe veci refuzată. Astfel, Hemsterhuis ajunge la faimoasa lui definiţie. Frumosul, sună ea, este „acel element dintr-un obiect care prilejuieşte cel mai mare număr de idei în cel mai scurt timp“[18].

O vastă literatură a apărut pe urmele esteticii lui Baumgarten. J. Elias Schlegel[19], Johann August Eberhard[20] şi Johann Joachim Eschenburg[21] pot fi menţionaţi ca unii dintre cei mai populari scriitori ai acestui grup. Alături însă de această mişcare filosofică fundamentală, în Germania se dezvoltă şi o altă mişcare, mai bine cunoscută cercetătorului istoriei generale a culturii. Era vorba de o nouă orientare a gustului şi de un nou canon critic. Măreţia naivă a artei şi poeziei greceşti, operele lui Milton şi Shakespeare începeau a fi simţite ca respingeri vii ale regulilor severe edictate de Boileau şi Racine. Arta era pe cale de a dobîndi o demnitate proprie, neîndatorată filosofiei. Controversa dintre J. Ch. Gottsched (1700—1776), partizan absolut al regulilor clasice, şi criticii elveţieni J. C. Bodmer (1698—1783) şi J. C. Breitinger (1701—1776) s-a axat în jurul ideii de invenţie poetică. Elveţienii apărau drepturile imaginaţiei. Poetul, pretindeau ei, e îndreptăţit să transforme simpla realitate printr-un act numit de Breitinger *abstractio imaginationis*. Acest act, deosebit de *abstractio rationis*, discerne „lumile posibile“ ascunse în lumea reală a experienţei noastre. Aici se manifestă influenţa lui Leibniz asupra criticii, aşa cum se manifestase deja în gîndirea lui Baumgarten. Realitatea brută e înălţată astfel la supranatural şi miraculos[22]. Scopul imediat al acestei doctrine era fără îndoială confirmarea lui Milton ca poet suprem al protestantismului. Dar întreaga amploare a noii mişcări se vădeşte pentru prima oară în scrierile a doi mari critici, Winckelmann şi Lessing.

Deşi cea mai faimoasă lucrare a lui Lessing, *Laocoon* (1766), a fost prilejuită în mod direct de dorinţa de a combate afirmaţia lui Winckelmann prin care acesta subestima metoda lui Virgiliu în comparaţie cu cea folosită de sculptorul grupului Laocoon, spiritele celor doi mari critici de artă germani din secolul al XVIII-lea prezintă mai multe asemănări decît deosebiri. Amîndoi au dorit cu fervoare să reformeze gustul naţional prin reorientarea atenţiei înapoi la sorgintea greacă. Deşi în contactul nemijlocit cu originalele clasice — studierea atentă a lui Aristotel sau investigarea minuţioasă a vestigiilor

---

[18] *Oeuvres*, ed. Meyboom, 1846—1850, 3 vol., vol. I, pp. 14—18, 24, 66 *(Lettre sur la sculpture; Lettre sur les désirs)*. Cf. Max Schasler, *Kritische Geschichte der Ästhetik*, 1872, I, 329 urm.

[19] *Von der Nachahmung*, 1742.

[20] *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, 1783.

[21] *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, 1783.

[22] Cf. Bodmer, *Abhandlung vom Wunderbaren*, 1740.

sculpturii clasice din Roma — căutau un mijloc de salvare estetică națională, ceea ce așteptau ei de pe de urma acestui contact era o împrospătare a sensibilității și o purificare a gustului asemănătoare celor pe care, în Franța, Diderot și Rousseau voiau să le provoace cu chemarea lor: „Înapoi la natură". Nu numai osîndeau ca falsă abordarea indirectă a stilului clasic prin intermediul scoliaștilor sau al gravurilor, dar se simțeau dezgustați în genere de moda învechită a perucilor și cozilor, de violența și exagerarea unilaterală a clădirilor baroce, ca și de sofisticarea, lipsa de naturalețe și afectarea minoră a gustului de curte francez în pictură și amenajarea peisagistică. În ce măsură întoarcerea la natură însemna pentru Winckelmann o întoarcere la originalele clasice se poate vedea prin modul lui, similar cu cel al lui Rousseau, de a reacționa la maniera lui Pigalle. Winckelmann e uluit că un sculptor care a studiat la Roma poate coborî pînă la o senzualitate atît de impură: „O *Venus* de la Potsdam de Pigalle e reprezentată într-o atitudine care silește lichidul să curgă de cele două părți ale gurii ei, părînd a respira convulsiv, căci în intenția lui, ea trebuia să gîfîie de poftă, și e vorba, să te cuprindă deznădejdea, nu alta! de însuși Pigalle acela ținut la Roma cîțiva ani ca să studieze Antichitatea"[23]. Rousseau e ofensat în cel mai înalt grad de prostituarea capacităților lui Pigalle: „Și tu, rival al lui Praxiteles și-al lui Fidias, tu, a cărui daltă ar fi putut fi întrebuințată de antici ca să facă zei ce ne-ar fi împins să le trecem cu vederea idolatria; inimitabil Pigalle, mîna ta trebuie să fi fost convinsă fie să vîndă grotești maimuțărite, fie să zacă trîndavă"[24].

Acest ideal grec al frumuseții întemeiat pe atributele maiestății și calmului și opus de către Winckelmann pasiunii curente pentru exagerare și complicație, el l-a extras din cercetarea riguroasă a relicvelor sculpturale din Roma. A ajuns la Roma, tînjind după priveliștea ei ca pelerinul credincios după cetatea sfîntă, în același an cînd au fost inițiate cercetările arheologice de la Pompei (1755), el însuși scriind rapoarte științifice despre descoperirile de la Herculanum. Prima *Istorie a artei Antichității* sistematică i se datorează lui (1764). Dar în zelul lui de-a pipăi și de-a vedea cu ochii lui statuile clasice în loc de a se încrede în relatări de la a doua mînă, Winckelmann reprezintă mai degrabă culminația unei îndelungi gestații a interesului pentru arheologia clasică decît un pionier. Încă din veacul al XV-lea, doi italieni, Poggio Bracciolini și Ciriaco d'Ancona, începuseră să colecționeze obiecte și să copieze inscripții. Totuși, un interes larg și persistent nu și-a făcut apariția decît cu un veac înaintea lui Winckelmann. Doi englezi, Thomas Howard of Arundel și George Villiers, duce de Buckingham, rivalizau în colecționarea monumente-

---

23 *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: with Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art*, trad. Fuseli, Londra, 1765, pp. 278, 279.

24 *Ibid.*, p. 278, notă.

lor artei greceşti din regiunile ocupate de turci (pe la 1620—1630). Curînd după aceea a devenit o adevărată modă printre nobilii englezi să aducă din Grecia şi din insulele greceşti cît mai multe fragmente arhitecturale şi sculpturale puteau lua, ca să-şi orneze cu ele reşedinţele de la ţară. Apoi, cu francezul Jacques Carrey, a început desenarea atentă la faţa locului a sculpturii şi arhitecturii monumentelor existente. Opera lui James Stewart, un biet pictor de evantaie, entuziasmat de vestigiile clasice, şi a lui Nicholas Revett despre *Antichităţile Atenei*, a fost făcută posibilă din punct de vedere financiar şi promovată multilateral de *Dilettanti Society*, societate engleză fondată în 1734, în scopul de a încuraja studiul artei antice. Această societate a echipat o expediţie care să preia munca lui Stewart şi Revett în acelaşi an în care Winckelmann îşi publica *Istoria artei Antichităţii*. Din punctul de vedere al studiului arheologic, aşadar, opera lui Winckelmann reprezintă înflorirea şi generalizarea unui viu interes care se dezvoltase vreme de cîţiva ani în Anglia, Franţa şi Germania[25]. Organizînd într-o nouă unitate materialele furnizate de filologi, anticari, autori de *Vieţi* şi moralişti cu interes pentru forme mai timpurii de civilizaţie, Winckelmann a pus temeliile unei istorii a artei ştiinţifice moderne. Avea să mai treacă aproape încă un secol pînă ce studierea artei post-greceşti, în operele lui Karl Schnaase şi Jacob Burckhardt, avea să atingă nivelul operei lui Winckelmann.

KELMANN: ECŢIUNEA NĂ A FRU- ŢII GRE-

Care era deci noul ideal estetic extras de Winckelmann din statuile antice şi propus admiraţiei? Suprema frumuseţe, spune el, e întrupată în figura umană. Artistul analizează corpul omului aşa cum filosoful analizează modurile spiritului. Frumuseţea figurii umane constă în armonia diferitelor ei părţi şi în desenarea raporturilor ei printr-o linie eliptică funcţională. Această linie eliptică e uniformă şi, în acelaşi timp, variabilă, căci „nu-i stă în putere algebrei să determine care linie, mai mult sau mai puţin eliptică, formează, din feluritele părţi ale sistemului, frumuseţea, dar anticii au cunoscut-o; mi-o atestă operele lor, de la zeii pînă la vasele lor“[26]. Anticii au cunoscut, aşadar, „linia frumuseţii“ şi au aranjat drapajele, au sculptat trăsăturile, au dispus limitele într-un fel ce încarna forma frumoasă. Impresia totală, după cum Winkelmann nu ostenea niciodată s-o spună, e de o nobilă simplitate şi plină de măreţie calmă. „Ca apa, care cu cît împărtăşeşte mai puţin principii străine, cu atît e mai bună, aşa şi Graţia este perfectă atunci cînd e cea mai simplă, lipsită cît mai mult de înzorzonare, constrîngere şi ingeniozitate afectată.“[27] „Atitudinea şi gesturile figurilor antice sînt ca ale unor oameni, care, conştienţi de meritul lor, cer să li se dea atenţia cuvenită cînd îşi fac apariţia printre

---

[25] Lionel Cust, *History of the Society of Dilettanti*, Londra, 1914, cap. IV; K. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, ed. a 2-a, 1898.
[26] Winckelmann, *op. cit.*, p. 259.
[27] *Ibid.*, p. 273.

oameni inteligenți."[28] Sîngele lor e limpede și pur, sufletele liniștite. „În expresia figurilor antice, veselia nu izbucnește în rîs... Sub chipul unui bacanal se întrevăd doar zorii voluptății. La mîhnire și chin, ei seamănă cu marea, al cărui adînc e liniștit, în timp ce suprafața îi e agitată."[29] Sau: „Gesturile mîinilor figurilor antice și atitudinile lor în general sînt cele ale unor oameni care se cred singuri și neobservați"[30]. Drapajul statuilor antice e ușor și cade în falduri potolite, deoarece „zeii sînt reprezentați ca locuitori ai tărîmurilor sacre, lăcașuri ale unor venerații redutabile și tăcute". Ar fi nepotrivit ca veșmintele lor să fie „joaca vîntului" sau să semene cu niște steaguri fluturînde[31]. Acest ideal de rezervă și liniște armonioasă, Winckelmann îl opune întru totul turbulenței și pasionalității clocotitoare a artei care se bucura de atîta popularitate în jurul său. El spunea că gustul modern găsește că o atitudine calmă e insipidă și astfel e silit să torsioneze capetele statuilor ca și cînd personajele reprezentate ar fi fost orbite de un fulger. Gesturile în vogă erau cele ale „unui tînăr predicator, proaspăt ieșit din colegiu"[32], iar grațiile erau gătite parcă numai cu rochițe de aniversare. „Grația" nu l-a vizitat pe Bernini niciodată, nici măcar în vis, spunea Winckelmann, iar Michelangelo, care a împins stilul pur al lui Rafael pe panta descendentă, era atît de fermecat de „învățătura întortocheată", încît a abandonat grația și decența[33]. Astfel, din studiul său pasionat și de-o viață întreagă închinat statuilor și picturilor din Roma, Winckelmann a dezvoltat idealul de seninătate și stăpînire care a constituit pînă de curînd pentru noi semnificația cuvîntului „grec".

Winckelmann a tratat desfășurarea artei antice ca pe un fenomen biologic care ajunge treptat la maturitate, trece prin mai multe faze și apoi decade. Cu toate că multe din datele incluse de Winckelmann în istoria sa nu mai sînt valabile, din cauză că materialul lui nu cuprindea nici un exemplu autentic din perioadele mai timpurii ale artei grecești, el își păstrează încă întreaga importanță, deoarece el a introdus conceptul de evoluție a stilurilor și de asemenea pentru că el și-a împărțit idealul, cunoștințele și entuziasmul spiritelor superioare lui care i-au urmat: Goethe și Schiller, Schelling și Hegel. „Istoria artei are ca scop", spunea el, „expunerea obîrșiei, creșterii, schimbării și prăbușirii ei, împreună cu diversele stiluri ale popoarelor, epocilor și artiștilor, ca și ilustrarea acestui fapt, în măsura posibilului, pe baza operelor rămase din Antichitate."[34] În urmărirea acestei dezvoltări vii, Winckelmann a ținut

---

[28] *Ibid.*, p. 276.
[29] *Ibid.*, pp. 277, 278.
[30] *Ibid.*, p. 280.
[31] *Ibid.*, pp. 281, 282.
[32] *Ibid.*, p. 280.
[33] *Ibid.*, pp. 284, 285.
[34] *Geschichte der Kunst des Altertums*, Viena, 1934, p. 9.

seama de efectele climei şi de condiţiile politice şi sociale. În Anglia începuse încă mai de mult a se stabili o legătură între ideile estetice de sublimitate şi grandoare şi idealul politic al libertăţii. Astfel, cînd Winckelmann scrie că libertatea, mama înfăptuirilor mărețe, a răsădit în greci porniri nobile, întocmai după cum priveliştea suprafeţei de nemăsurat a mării ne dezmărgineşte privirea, s-ar putea să se fi inspirat din afirmaţia lui Addison: „Un orizont larg e o imagine a libertăţii" sau din legătura făcută de Shaftesbury între gustul ascendent din Anglia şi devotarea ei generoasă pentru cauza libertăţii. Ideea relaţiei dintre climă şi geniu plutea de asemenea în atmosferă. Du Bos dăduse tonul, iar scriitorii francezi au dus mai departe această idee pînă ce ea a atins apogeul la Taine.

, MARE- RUMUSEȚE, E.

Winckelmann a identificat patru stadii în arta greacă după primele începuturi amorfe. Primul, arta greacă arhaică pînă în vremea lui Fidias, a fost rigidă şi puternică în desen, adesea plină de detalii precise şi mărunte, şi lipsită de graţie[35]. A doua perioadă îi includea, pentru Winckelmann, pe Fidias şi pe Scopas, fiind denumită de el „stilul sublim sau măreţ". O privea ca pe cea mai înaltă manifestare a geniului plastic grec, neatribuindu-i însă epitetul de „frumos". Caracteristicile ei erau simplitatea măreaţă şi unitatea[36]. Perioada corespunzătoare din pictura italiană era pentru el cea a lui Rafael. A treia perioadă era reprezentată pentru el de către Praxiteles şi se caracteriza prin calităţi mai suave de frumuseţe şi graţie[37]. Pictorul italian analog era Guido Reni. A patra perioadă era cea a imitatorilor, fiind eclectică şi uşuratică[38]. Cel care vine, spunea Winckelmann, trebuie să fie întotdeauna în urmă.

UL ȘI CA- ERISTICUL.

Concepţia despre frumos oferită de Winckelmann în unele eseuri separate şi în afirmaţii particularizante din istoria sa contravine oarecum idealului mai bogat şi mai tolerant care se degajă din desfăşurarea istoriei sale în întregul ei. Inconsecvenţele de care se face vinovat în utilizarea termenilor îi învederează nu numai dispreţul faţă de colportările de sisteme şi de maniera scribului, ci şi fermentul din propriul său spirit, lucrînd cu grade precise de măiestrie şi epitete adecvate de aplicat la diferite tipuri de producţii clasice. Asemenea tensiuni constituiau, desigur, un indiciu al pionieratului şi al calităţii vii a operelor sale. Deşi a numit cea de-a treia perioadă „frumoasă", simpatia lui se îndreapta în chip evident către a doua perioadă, numită de el „sublimă", dar descrisă printr-o contradicţie verbală ca năzuind la „adevărata frumuseţe". În operele celei de-a doua perioade, cea sublimă, epoca lui Fidias, se constata, după el, un minimum de exprimare a pasiunii cerebrale.

---

35 *Ibid.*, p. 215.
36 *Ibid.*, p. 217.
37 *Ibid.*, p. 219.
38 *Ibid.*, pp. 225, 226.

Şi totuşi, Winckelmann şovăie între ideea că aceste statui sînt lipsite de expresie — lipsite de gust ca apa curată — şi concepţia după care ele exprimă cele mai mari emoţii dintre toate, calmul şi forţa, dar cu multă reţinere. Uneori el pare a propune admiraţiei noastre o placiditate aproape neinteresantă, o simfonie de linii şi volume neînsufleţite, pentru ca alteori să susţină insistent că frumuseţea fără expresie e lipsită de caracter. Simţea că excesul de expresie duce creaţia la diformitate. Pe de altă parte, lipsa ei răpeşte frumuseţea. Era un drog estetic foarte puternic, necesitînd o administrare scrupuloasă[39]. Deci prin faţa ochilor lui Winckelmann s-au perindat două idealuri fără a fi fost puse vreodată într-un raport consecvent unul cu altul. În măsura în care artistul caută frumuseţea, el trebuie să subordoneze trăsăturile caracteristice şi individuale, detaliile corpului şi expresia bine definită a simţirii. Pe de altă parte, idealul artistic înglobează starea ideală a sufletului — măreţia şi calmul —, iar o stare sufletească e în chip firesc imitată şi exprimată în mişcările feţei şi postura corpului.

LESSING … NIILE P… ŞI ARTE… ZUALE.

Tocmai cu această problemă iritantă a exigenţelor antagonice ale frumuseţii formale netulburate de suprapunera cu exigenţele vreunui ideal spiritual şi cu cele ale exprimării emoţiei s-a ocupat Lessing (1729—1781) în *Laocoon*, celebrul său eseu despre limitele poeziei şi picturii, „organonul cultivării estetice". Ca şi Winckelmann, el a vrut să limpezească unele chestiuni estetice concrete prin eliminarea tuturor obstrucţiilor dintre spiritul său şi mărturia Antichităţii. Opiniile estetice circulau pe anumite făgaşuri — făgaşuri franceze, care limitau şi deformau gîndirea antică. Lessing dorea să urce la izvoarele originare neîncătuşate şi să reexamineze cu toată rigoarea, în acele ape străvezii, anumite fraze-cheie ca: „Precum pictura, aşa şi poezia". Ocazia specifică ce a determinat scrierea lui *Laocoon* a fost o declaraţie dintr-o scriere timpurie a lui Winckelmann, şi anume că motivul pentru care grupul statuar Laocoon îşi înăbuşă strigătul, în timp ce Laocoon al lui Virgiliu urlă, e nobila reţinere superioară şi simplitatea geniului grec faţă de cel latin. Lessing admitea că faptele corespundeau celor relatate de Winckelmann. Ceea ce ulterior s-a dovedit că nu e cazul, după ce sculptura autentică a devenit accesibilă. Dar Lessing a insistat asupra unei explicaţii diferite a presupusului fapt. El pretindea că grecii şi latinii, urmînd îndemnurile mamei naturi înseşi, au rezervat expresia vehementă a emoţiei caracterului divin. Ca dovadă în sprijinul afirmaţiei sale aducea constatarea că eroii răniţi ai lui Homer cad adesea strigînd; că Venus, doar uşor zgîriată, ţipa tare, plătind tribut suferinţei; că însuşi „graniticul Marte, cînd simte sabia lui Diomede, urlă cît zece mii de luptători furioşi laolaltă, urlă aşa de înfiorător, încît oştile amîndouă se înfricoşează"[40].

---

[39] Bosanquet, *op. cit.*, pp. 247—250.

[40] *Lessings Sämtliche Schriften*, 16 vol., Stuttgart, 1893, vol. IX, p. 8: *Laocoon*. (Traducere românească de Lucian Blaga, ed. Univers, 1971, p. 13.)

De vreme ce, aşadar, geniul grec nu se opune exprimării violente a emoţiei, trebuie să găsim un alt temei al atenuării pasiunii în grupul Laocoon. Lessing a găsit acest temei în legile frumosului plastic[41]. El susţinea că în Laocoon, „maestrul voia să înfăţişeze frumuseţea supremă în condiţiile date ale durerii fizice"[42] şi ca atare a atenuat strigătul pînă la un suspin. Un artist de tipul acesta poate reprezenta numai un singur moment al acţiunii, iar acest unic moment dăinuie pururi prin impresia produsă de el asupra spectatorului[43]. Prin urmare, faza extremă şi dezvoltarea situaţiilor emoţionale nu trebuie întruchipate în marmură. Pe de altă parte, poetul, care nu e silit să-şi concentreze tabloul în limitele unui singur moment, „ia orice acţiune a eroului său, dacă vrea, de la obîrşie, şi o duce prin toate modificările posibile, pînă la capăt"[44].

În cele din urmă, Lessing trece de la discutarea deosebirii dintre poezie şi sculptură în acest caz particular la ceea ce constituie după el demonstrarea irecuzabilă a deosebirii dintre ele bazată pe principii ultime. Aş vrea, spunea el, să-mi întemeiez demonstraţia pe fundamentul ei logic ultim. Un semn trebuie să se adapteze întotdeauna la ceea ce el înseamnă. Pictura întrebuinţează o categorie de semne, poezia alta. Pictura întrebuinţează forme şi culori în spaţiu; poezia întrebuinţează sunete care se articulează în timp. Semnele picturale sînt deci potrivite exclusiv pentru elemente care coexistă în spaţiu, cu alte cuvinte, pentru corpuri; semnele poetice, pe de altă parte, sînt adaptabile unor situaţii obiective ce presupun o mişcare în timp, cu alte cuvinte acţiunilor[45].

Totuşi şi semnele picturale pot sugera indirect acţiuni, iar semnele poetice pot reprezenta indirect corpuri. Căci corpurile, obiect propriu picturii, durează şi se modifică în timp. Un pictor poate dori să înfăţişeze un corp în calitatea lui de centru al unei acţiuni, adică în măsura în care el pare a rezuma propria-i istorie anterioară şi a prefigura ceea ce urmează să se întîmple. Legea picturii deductibilă din aceste adevăruri e că un pictor trebuie să zugrăvească momentul pregnant al unei acţiuni, aşa cum răzbate el prin forma fizică. Un adevăr analog e aplicabil în cazul poeziei. Corpurile constituie materialul propriu poeziei în măsura în care ele vehiculează acţiunea care progresează în timp. Prin urmare, poetul va descrie corpuri numai în măsura în care se aplică acţiunii şi în mod cît mai economicos, în cel mai viu chip cu putinţă. Va fi util un epitet unic[46].

---

[41] *Ibid.*, vol. IX, p. 14; trad. cit., pp. 19, 20.
[42] *Ibid.*, vol. IX, p. 17; trad. cit., p. 22.
[43] *Ibid.*, vol. IX, p. 19; trad. cit., p. 25.
[44] *Ibid.*, vol. IX, p. 22; trad. cit., p. 29.
[45] *Ibid.*, vol. IX, pp. 94, 95; trad. cit., pp. 107, 108.
[46] *Ibid.*, *loc. cit.*,; trad. cit., p. 109.

Lessing oferă numeroase ilustrări eficiente la principiile astfel stabilite[47]. El arată în chip convingător că descrierea laborioasă şi amănunţită a unei genţiane alpine nu exercită o atracţie asupra sensibilităţii noastre, iar apoi, făcînd apel la Homer, arată modul în care un mare poet îşi poate lărgi şi îmbogăţi relatarea despre un obiect nu prin întrebuinţarea unor epitete picturale inadecvate, ci a unor mijloace dinamice. Homer face ca frumuseţea Elenei să capete viaţă pentru noi nu prin enumerarea farmecelor pe care le au ochii, fruntea şi părul ei, ci amintindu-ne copleşitorul efect de ansamblu al nurilor ei asupra bătrînilor troieni. Şi mai există o posibilitate la dispoziţia poetului, în afara sugerării efectului. Un mare poet se poate lua la întrecere cu Homer în prezentarea unui obiect, ca de pildă o corabie sau un scut, prin istorisirea confecţionării lui. E mult mai eficient să duci înapoi la atelierul zeilor sceptrul lui Agamemnon şi să asişti la făurirea lui treptată decît să-i înşiri suma frumuseţilor o dată isprăvit. Homer preface zugrăvirea fastidioasă a unui corp într-un tablou viu al unei acţiuni, spune Lessing. După ce separă atît de strict arta cuvintelor de artele formative şi plastice, Lessing atenuează uşor distincţia. Pictura şi poezia, spune el, nu se exclud în mod absolut una pe cealaltă, ci îşi sînt ca doi vecini prietenoşi. Arta drapării la Rafael, deşi e un exemplu din domeniul artei spaţiale, revelă influenţa ultimului act al persoanei, cauza eficientă aflată în mişcările membrului care determină efectul aparent al umflării şi formării cutelor veşmîntului. Astfel, conceptul de „moment pregnant" oferă poeziei şi picturii o mică arie de coincidenţă.

În conceptul său de moment pregnant, Lessing fusese anticipat de Shaftesbury, care făcuse din el o problemă precisă în cazul reprezentării *Alegerii lui Hercule*. Hercule fiind acostat la o răspîntie de drumuri de Virtute şi Viciu, fiecare înfăţişîndu-i foloasele propriului său fel de viaţă, care este oare momentul perfect din această întîlnire, pe care pictorul să-l poată alege? Să fie oare acela cînd Hercule e întîmpinat la început, cînd Virtutea prinde a dobîndi autoritate asupra lui Hercule sau după lupta lui? Să-l arate oare pe Hercule surprins, interesat, chinuit sau plecînd? Shaftesbury spune că momentul chibzuinţei chinuitoare, dar triumfătoare, înclinînd să ia o hotărîre, dar trădînd încă urmele celor petrecute pînă atunci, ca o prevestire a vieţii pline de trudă şi greutăţi care-l aşteaptă, reprezintă o secţiune transversală prin întreaga acţiune şi, ca atare, e potrivit pentru penelul pictorului[48]. Lessing era un mare admirator al lui Diderot şi în scrisoarea timpurie a lui Diderot despre surdomuţi (1751) găsim o altă anticipare aproape exactă a unuia dintre pasajele însemnate ale lui Lessing. De ce oare un subiect adecvat

---

[47] *Ibid.*, vol. IX, pp. 95–108; trad. cit., pp. 109–122.
[48] Shaftesbury, *Characteristics*, ed. Robertson, 2 vol., Londra, 1900, vol. I, pp. 34–39.

unei arte devine absurd în alta, se întreabă el. E adus un exemplu din Virgiliu. Poetul îl înfățișează pe Neptun în timp ce-și înalță capul deasupra unei furtuni în largul mării. Un pictor ar putea face oare același lucru? Nu, din cauză că un corp parțial scufundat în apă e urîțit de refracția razelor luminoase. Problema e verificată cu ajutorul unui alt exemplu din Ariosto. Enumerarea vicleșugurilor Alcinei nu-i comunică cititorului și frumusețea ei. Dar ia să meargă! Să-i urmez pașii și caleașca în timp ce ea se mișcă și să împlinesc cu ajutorul imaginației tot ce vreau să aflu despre vicleșugurile ei. A face mai mult decît asta în poezie înseamnă a confunda rosturile poeziei și picturii, spune Diderot. Un alt exemplu e povestea uriașului Polifem zdrobind în dinți oasele unuia din soții lui Ulise — suportabilă în poezie, dar *inimaginabilă* ca subiect în pictură.

Dar primul impuls de a scrie *Laocoon* i-a fost dat lui Lessing nu atît de desfășurarea unor sugestii fragmentare cît de combaterea unei tendințe contemporane în scriitura poetică. Atît în Franța cît și în Anglia era o adevărată modă în veacul lui Lessing de a-i explica pe poeții clasici prin intermediul relicvelor artistice: de exemplu *Dialogues on the Usefulness of Ancient Medals especially in relation to the Greek and Latin Poets* (1702) de Addison și *Polymetis* (1747) de Spence. Lessing era înclinat mai degrabă să facă o distincție decît să încurajeze această asimilare. Și urmărea nu numai să deosebească artele unele de altele pornind de la un principiu filosofic fundamental, ci pleda în același timp și împotriva opiniei larg răspîndite că pictura e o artă superioară poeziei din cauză că are un registru mai vast. Poezia, spunea el, poate include printre materialele ei nu numai împrejurările bune și frumoase ci și pe cele hidoase și îngrozitoare, din cauză că poezia își derulează sulul în mod lent. Putem suporta senzațiile neplăcute ca termeni de comparație sau ca impresii trecătoare, respingîndu-le însă într-o operă de artă statică și fixă. Lessing a extins posibilitățile poeziei încă și mai mult. A susținut că pînă și elementele dezgustătoare și scîrboase pot fi cu bune efecte introduse de către o mînă precaută ca accente în poezie. A invocat semnalarea sîngelui și sudorii de pe cadavrul lui Hector în vreme ce era tîrît în jurul zidurilor Troiei.

Eseul lui Lessing *Despre modul în care anticii au reprezentat moartea*, de mică întindere, dar desăvîrșit, dezvoltă tema din *Laocoon*, fiind virtualmente o elaborare a unei note de subsol la capitolul XI al acestei cărți, și totodată pune în evidență precizia erudită a lui Lessing, încrederea lui în adevărul faptului antic, ca fundament al teoriilor sale. În *Tablouri scoase din Iliada și Odiseea lui Homer și Eneida lui Virgiliu* (Paris, 1757), contele Caylus a ridicat problema modului în care ar trebui reprezentat „somnul" pentru a ilustra pasajul homeric unde cadavrul lui Sarpedon e purtat de „somn" și de

„moarte". Caylus credea că există o contradicție între emblema adecvată a somnului, cununa de maci, și aspectul respingător al unui cadavru. Lessing a replicat, dovedind-o cu exemple, că modul antic de reprezentare a morții nu era sub forma unui schelet sau într-un fel respingător, ci sub forma unui geniu tînăr, uneori înaripat, ducînd o torță întoarsă în jos — fratele geamăn al somnului. „Această înfățișare nu îi pare nimănui tristă."[49]

Importanta lucrare a lui Lessing despre teoria dramatică, *Dramaturgia hamburgheză,* ne interesează din pricină că tratează două probleme: (1) pe ce bază se poate dezvolta drama națională modernă? (2) cîtă autoritate are poetica lui Aristotel pentru dirijarea unei atare mișcări și ce a înțeles exact Aristotel prin diferitele lui generalizări privitoare la cauzele, efectele și natura unei bune tragedii? În afara admirației pentru greci, teoria dramatică a lui Lessing era dominată și de un al doilea motiv: galofobia lui. „Ținea cu tot dinadinsul să demonstreze că Shakespeare, și nu Racine, respectă principiile lui Sofocle și Aristotel."[50] Era, într-adevăr, unul din paradoxurile doctrinei sale estetice complexe, dorința de a face ca marea dramă engleză, pe care o admira și care era contrară regulilor și chiar într-un anumit sens a cuvîntului romantică, să coincidă cu dictoanele clasice ale lui Aristotel, în timp ce nu scăpa nici o ocazie de a-l acuza pe Corneille, care își fundamenta hotărît și conștient ideile și piesele pe Aristotel, de răstălmăcire a adevăratului spirit al autorității grecești.

Corneille insistase asupra respectării stricte a celor așa-zise trei unități aristotelice: de loc, de timp și de cauză. Lessing susținea că în Aristotel și prin urmare în orice piesă bună, nu exista decît o singură unitate importantă — cea de acțiune — și că sugestiile referitoare la îngrădirile de loc și timp erau legate de condițiile particulare ale scenei și compoziției grecești. Corneille spunea că eroul aristotelic trebuie să fie ori un om foarte bun, ori unul foarte rău. Lessing susținea că a face ca un personaj bun dintr-o operă dramatică să sufere fără a avea nici o vină e un lucru barbar și antiaristotelic. Corneille interpretase „probabilitatea și necesitatea" în acțiune, asupra cărora insista Aristotel, ca avînd semnificația unei atare înlănțuiri de evenimente a cărei probabilitate să poată fi acceptată de către noi datorită familiarizării noastre cu istoria și tradiția. De pildă, uciderea lui Agamemnon de către Clitemnestra nu e probabilă, dar o acceptăm ca atare datorită obișnuinței create în mintea noastră de binecunoscuta legendă. Lessing, pe de altă parte, interpretează probabilitatea aristotelică drept manifestare a unui nex cauzal strict. Nu trebuie să existe morți accidentale sau să aibă loc morți, spune el cu umor, „de actul cinci", ci numai acelea care sînt în mod evident rezul-

[49] Lessing, *op. cit.*, vol. XI (1895), p. 1. Citat după Bellori.
[50] Bosanquet, *op. cit.*, p. 231.

tate ale unor circumstanţe anterioare[51]. Dezvoltarea pasiunii trebuie să ia amploare şi să crească limpede şi plauzibil sub ochii noştri, nu doar să fie descrisă. Caracterul atribuit personajelor trebuie susţinut de ceea ce le vedem făcînd, iar nu de ceea ce ni se spune că sînt[52]. Probabilitatea aristotelică, credea Lessing, presupune imposibilitatea unei veritabile tragedii creştine. „Blîndeţea invariabilă a unui adevărat creştin e total nedramatică."[53] Corneille cerea în mod explicit ca tragedia să aibă o semnificaţie morală. El susţinea că în lipsa unei morale bune, majoritatea publicului nu e satisfăcută şi că prin urmare învăţătura lui Horaţiu, după care poemul trebuie să fie util, reprezintă o emendaţie justă a lui Aristotel. Lessing credea în efectul înălţător al dramei, dar accentul pus pe morală de către Corneille şi Gottsched îl găsea ridicol. Una dintre cele mai interesante divergenţe de interpretare între Lessing şi Corneille e cu privire la faimoasa doctrină a catharsisului. Corneille susţinea că, după Aristotel, o tragedie trebuie să-i provoace spectatorului fie emoţia milei, fie emoţia fricii şi că a fi purificat înseamnă a fi abătut de la înfăptuirea unui act similar cu cel la care ai asistat. Lessing credea că emoţiile pe care le avea în vedere Aristotel nu erau mila sau groaza, ci o îmbinare de milă şi frică, ceea ce pentru el însemna că adevărata frică aristotelică e conştiinţa înfricoşată a unui lucru îngrozitor ce s-ar putea să ni se întîmple şi care, din pricina iminenţei sale presimţite chiar în cazul nostru, stîrneşte compasiunea cînd îi loveşte pe alţii. Lessing a lărgit înţelesul fricii pînă la o semnifictie apropiată de „fiorul cosmic", adică pînă la intuiţia vitală a acelei alcătuiri terifiante a lucrurilor care suspendă sabia destinului deasupra noastră a tuturor[54].

Am văzut cum Winckelmann şi Lessing au provocat o profundă revoluţie în critică. Dar această revoluţie estetică era totuşi conservatoare: canonul clasicist a fost răsturnat în favoarea unui clasicism primenit prin contactul cu originalele greceşti. Această supunere voluntară faţă de autorităţile antice era un act jubilant de autoeliberare. Era însă firesc ca impulsul lăuntric al revoluţiei estetice să nu-i îngăduie a se opri la clasicismul revitalizat al lui Winckelmann şi Lessing. Pentru spiritele radicale, acesta nu însemna încă sfărîmarea cătuşelor dogmei împotriva căreia generaţia de la jumătatea secolului iniţiase mişcarea cunoscută sub numele de „Furtună şi avînt" *(Sturm und Drang)*. Această mişcare pretindea originalitate mai degrabă decît corectitudine şi eleganţă, bogăţie şi intensitate de simţire mai degrabă decît respect faţă de reguli. Transgresînd regulile, geniul împlineşte

---

[51] Lessing, *op. cit.*, vol. IX, p. 190.
[52] *Ibid.*, vol. IX, p. 219.
[53] *Ibid.*, vol. IX, p. 189
[54] *Ibid.*, vol. X, p. 123.

o lege superioară și se face purtătorul de cuvînt al naturii înseși. Acest curent de idei avea să circule subteran în timpul clasicismului lui Goethe și Schiller, pînă ce avea să reapară o dată cu Schlegel, Novalis și cercul lor.

La Wilhelm Heinse (1746 – 1804) a reînviat naturalismul păgîn al Renașterii italiene. Pentru el, frumusețea însemna perfecțiune naturală. De vreme ce tăgăduia orice altă realitate în afara sau deasupra naturii, această valoare era absolută și supremă. Unul din fragmentele sale de curînd publicate sună astfel: „Binele și utilul și avantajosul înseamnă același lucru; binele este un concept perfect relativ și nimic nu e bun în sine și prin sine. Frumos e însă orice în natură dacă este ceea ce ar trebui să fie în conformitate cu tipul și finalitatea sa. Leul e frumos, deși nu e util omului“[55]. Heinse nu s-a dat în lături să admire chiar și crimele lui Nero sau Cesare Borgia, întrucît trădau vigoarea sălbatică a naturii nestînjenite. Rațiunea e tratată disprețuitor. Doritor mai presus de orice să înțeleagă unitatea esențială a ființei umane, Heinse a conceput-o ca pe un instrument al vieții care atinge perfecțiunea în frumusețe. „Orice frumusețe izvorăște din viață.“[56] Obiectele frumoase ni le reprezentăm cu ajutorul simțurilor. Nici un simț nu e însă o funcție izolată: în plăcerile ochiului și urechii e implicat întregul nostru organism. În chip asemănător, forma frumoasă e aparența concretă a unui lucru în întreaga lui bogăție, nicidecum palida realizare a realității comparată de Winckelmann cu apa limpede și incoloră. „Orice formă e individuală și nu există formă abstractă; e cu neputință de conceput o figură umană pur ideală, fie ea de bărbat, de femeie sau de copil.“[57] Negarea formei estetice abstracte implică aprecierea factorilor variabili de ordin geografic și istoric care condiționează creația estetică: „Orice rasă, orice climat își are frumusețea sa caracteristică, propria sa mîncare și băutură“[58]. În consecință, n-are nici un rost întoarcerea la greci. Viața lor a trecut și o dată cu ea și arta lor. De vreme ce numai viața produce viață, trebuie să ne întoarcem la natură. Astfel se ivește proiectul unei arte naționale: „Fiecare artist să lucreze pentru poporul în mijlocul căruia l-a aruncat soarta și cu care și-a petrecut tinerețea; să se străduiască a le mișca inimile și a le umple de plăcere și desfătare, a le păstra, intensifica și înnobila bucuria și bunăstarea, a-i ajuta să plîngă atunci cînd plîng. Ce reprezintă pentru noi Antichitatea sau posteritatea? Prima a dispărut, iar acești băiețași vor trebui mai întîi să ne ia locul înainte de a fi în stare să ne judece“[59].

---

55 W. Brecht, *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland*, 1911, p. 39.

56 *Gesammelte Werke*, herausgegeben v. Leitzmann, VII, 115.

57 *Ibid.*, p. 493.

58 *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie* (1776–1777), Kritisch herausgegeben und eingeleitet v. A. Winkler, 2. Aufl. 1914, p. 123.

59 *Ibid.*, p. 123.

USEŢEA IZ-
ŞTE DIN
ŞI SEX.

Cînd trecem de la Baumgarten şi adepţii lui la Heinse, părăsim o sală de conferinţe ca să asistăm la o bacanală. Admiterea precautã a unei perfecţiuni sensibile în idei a făcut loc unei proclamări a senzualităţii ca valoare estetică supremă. Prin savurarea plăcerii trupeşti, viaţa, obîrşie a oricărei frumuseţi, se reafirmă şi se propagă. Astfel, după Heinse, plăcerea estetică se datorează în mare măsură sexualităţii. „Pictura şi sculptura“, spunea el deschis, „slujesc înainte de orice voluptăţii“. Dacă poeziei şi muzicii le atribuie un caracter mai intelectual, artele frumoase le numeşte „nişte Fryne ale ochiului“[60]. La el, interpretarea sexuală a artei nu era deloc cinică şi nici nu avea izul unei obsesii a aspectelor fiziologice ale sexului, ci se întemeia pe o zeificare păgînă a naturii. Sensibilitatea sa păgînă l-a ajutat pe Heinse să infiltreze esteticii germane o simţire proaspătă şi deschisă calităţilor estetice elementare. Descrierile sale de tablouri şi statui învederează acea priză fermă la aparenţa vizibilă şi palpabilă, atît de rară printre contemporanii săi. Misiunea lui era de-a lua apărarea acelor forţe primitive care nutresc întotdeauna plăcerea estetică şi de a-i aduce aminte epocii sale sofisticate şi raţionaliste de farmecul animal al unei creaturi sănătoase. Poezia şi critica lui împărtăşesc o viziune genuină: o scenă în culori incandescente, sub soarele Italiei, unde trupurile îşi desfăşoară întreaga splendoare a goliciunii lor într-un dans dionisiac, iar nimfele se hîrjonesc cu fauni prin livezile de măslini.

ANN: SIM-
CA EPIFA-

Idealul estetic opus a fost îmbrăţişat de J. G. Hamann (1730 — 1788), „Magul Nordului“, după cum îi ziceau contemporanii săi. Comun amîndurora era accentul pus pe simţuri. Hamann însă nu îndrăgea simţurile în sine, ca Heinse. Pentru el, simţurile sînt purtători ai adevărului divin, iar aceasta într-un mod chiar mai miraculos, mai direct decît cugetarea abstractă. Religia lui e un crez estetic: „Tot creştinismul meu“, sună confesiunea lui, „este un gust pentru semne“ — ceea ce vrea să însemne pentru simboluri estetice[61]. E însă deopotrivă adevărat să spunem că estetica a fost redusă de către Hamann la un comentariu asupra tainelor teofaniei şi întrupării. Stăruind asupra cuvintelor Sf. Pavel: „Căci vedem acum ca prin oglindă, în ghicitură, iar atunci, faţă către faţă“[62], el a considerat că ochiul sufletului din viaţa aceasta e reprezentat mai puţin de raţiunea pură, cît de „simţuri şi pasiuni“. Acestea nu înţeleg nimic altceva decît imaginile, iar „în imagini rezidă întreaga bogăţie a cunoaşterii şi fericirii omeneşti“[63].

ZIA ADEVĂ-
Ă E „SĂLBA-
UL NOBIL“
DISCURSULUI.

După propria-i mărturisire, Hamann nu avea o înclinaţie naturală pentru operele de artă şi era absolut privat într-un anumit sens de formă şi proporţie. Înseşi producţiile lui literare sînt aglomerări haotice de digresiuni

[60] *Werke*, VIII, 487; o altă încercare de a deduce valorizarea estetică din plăcerea sexuală a fost făcută de Ernst Platner, *Neue Anthropologie*, 1790, § 814.
[61] *Schriften*, herausgegeben von F. Roth und G. A. Wiener, 8 Theile, 1841—1843, V, 278.
[62] *I Cor.*, 13, 12.
[63] *Schriften*, II, 258 (Aesthetica in Nuce).

savante. de aluzii forțate, de comparații ciudate și pitorești, de exclamații emfatice amestecate cu scăpărări de geniu — o mixtură fără savoare din mijlocul căreia strălucesc cîteva observații dispersate, de neuitat în puritatea și măreția lor simplă. De fapt, limbajul era singurul mediu estetic care trezea în el o reacție autentică și profund resimțită. Din această sensibilitate față de limbaj, Hamann și-a derivat interpretarea pe jumătate religioasă, pe jumătate estetică a lumii. După el, întreaga creație este un Cuvînt, comunicare a unui înțeles prin imagini. E răspunsul creaturii la îndemnul Creatorului: „Vorbește ca să te pot vedea!“[64] Dar acest limbaj necesită o traducere ca să devină inteligibil. Nu erudiții și deștepții sînt cei mai apți să redea „vorbirea îngerilor“, ci neprihăniții, cei ce vorbesc asemenea copiilor, cu o simplitate primordială, ignorînd artificiile ritmului rafinat și ale imaginilor delicate. Straiul cel mai umil e și cel mai potrivit să îmbrace adevărul divin care binevoiește să ia o formă muritoare. Iată de ce Hamann prefera simplitatea arhaică a Pentateucului și greaca vulgară a Noului Testament maiestății iambului tragic și elocvenței oratorilor clasici. Toate aceste idei și preocupări sînt cuprinse în afirmația că „Poezia este limba maternă a seminției omenești“[65].

Doctrina estetică a lui Hamann e, în ansamblu, o reinterpretare creștină și protestantă în spiritul epocii lui Rousseau a conceptului neoplatonic de inspirație poetică. El a reînsuflețit unele idei din *Scienza Nuova* a lui Vico, pe care n-a citit-o niciodată, și-a anticipat anumite doctrine ale romanticilor care nu au catadicsit să-l ia în seamă. În desfășurarea gîndirii estetice, moștenitorul și succesorul său a devenit un bărbat cu mult superior lui în abilitate literară, disciplină intelectuală și sensibilitate estetică, J. G. Herder (1744—1803).

HERDER: FRUMOSUL ... ARTA NU ... CLAR LO...

E ceva în natura lui Herder care l-a împins pe un critic modern să-l ia drept modelul viu al Faust-ului lui Goethe[66]. Lui îi aparține setea faustică de adevăr și lupta tragică a forțelor opuse din sinea lui. Ca estetician și critic, și-a început cariera susținînd cele mai moderne și mai radicale idei. Atacul lui împotriva „artelor și științelor frumoase“ a eliminat hotărît o confuzie care stînjenise progresul esteticii și zădărnicise pînă la un punct cele mai bune intenții ale școlii lui Baumgarten. Studierea obiectelor frumoase, susținea Herder, nu e mai îndreptățită să revendice titlul de „frumoasă“ decît ar fi studierea figurilor pătrate și dreptunghiulare să fie numită pătrată sau dreptunghiulară. Trebuie făcută o distincție netă între „faptul estetic“ și „discernămîntul estetic“. Estetica, „cea mai riguroasă filosofare despre un

---

[64] *Ibid.*, p. 216 urm.
[65] *Ibid.*, II, p. 258, Cf. Rudolf Unger, *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*, 1911.
[66] Guenther Jacoby, *Herder als Faust. Eine Untersuchung*, 1911.

subiect respectabil şi foarte dificil", nu poate accepta întrebuinţarea unor „idei confuze". Dar tot atît de puţin „doreşte să rectifice şi să risipească această confuzie, aşa încît, în viitor, să trebuiască să simţim frumuseţea în chip distinct şi nu confuz"[67].

Astfel a fost formulat cu o siguranţă infailibilă programul disciplinei ştiinţifice a esteticii. Herder a continuat prin a-i atribui noii ştiinţe un loc în cuprinsul domeniului antropologiei. Antropologia îşi concepe subiectul ca esenţialmente unul, unitatea indestructibilă a corpului şi spiritului, a simţurilor şi intelectului. Ea însăşi o totalitate vie, e zămislită şi menţinută în viaţă de o totalitate şi mai mare, natura. În conformitate cu aceste ipoteze metafizice, dezvoltarea ulterioară a noţiunilor estetice ale lui Herder a luat o direcţie senzualistă şi fiziologică. El considera că cele trei simţuri principale: văzul, auzul şi pipăitul sînt instrumentele cu care percepem frumuseţea. Fiecare dintre aceste simţuri îşi are propriul său domeniu în artă, ca şi exigenţele şi regulile sale specifice. De aici, incertitudinea în judecarea celor trei tipuri corespunzătoare de artă, pictura, muzica şi sculptura, se datorează în primul rînd confundării criteriilor respective. Sculptura, de pildă, e judecată în genere de ochi în loc de pipăit.

Aceste investigaţii empirice ţinteau să formeze laolaltă o „fenomenologie estetică", dar Herder însuşi n-a furnizat decît contururile teoriei sale. La o parte din ea a renunţat chiar cu desăvîrşire. Ideea că frumuseţea sculpturală trebuie percepută prin pipăit a dispărut din scrierile sale. Dar pe lîngă valoarea lor intrinsecă, ideile lui Herder exprimă o nouă practică estetică. În rîndul criticilor germani, Herder a fost primul mare maestru al sensibilităţii estetice complete. În calitatea lui de critic al lui Shakespeare, de descoperitor al poeziei folclorice, de traducător şi interpret al poeziei străine, el a inaugurat o nouă epocă în viaţa intelectuală germană. Un etalon de apreciere bazat, prin intermediul unei fenomenologii estetice, pe studiul naturii umane poate pe drept cuvînt reclama validitatea universală. El ne dă putinţa „să apreciem frumuseţea liberă de orice gusturi naţionale sau personale, oriunde ar fi ea găsită, în orice perioadă, la toate naţiunile, şi în toate artele, şi în toate varietăţile de gust; separată de orice ingrediente străine, să vibrăm oriunde la ivirea ei şi să-i simţim puritatea necontaminată. Fericit omul care vibrează la frumuseţe în felul acesta! El este cel iniţiat în misterele Muzelor, în toate epocile, în toate memoriile şi în toate operele: sfera gustului său e infinită ca şi istoria omenirii, circumferinţa ei îmbrăţişează toate veacurile şi producţiile, iar El şi Frumuseţea stau în centru"[68].

---

[67] *Viertes kritisches Wäldchen*, *Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan, IV, 25.
[68] *Ibid.*, p. 41.

UNITAT LUI ŞI RELOR

Fenomenologia estetică a lui Herder se întoarce în final la punctul ei de plecare: cunoaşterea omului. Herder nu se mulțumea numai să admire belşugul frumuseții din poezia şi arta tuturor veacurilor şi vîrstelor. El privea acest prinos bogat ca pe un fel de document măreț al omenirii. Ascultînd cîntecele populare dintr-o sumedenie de limbi, el desluşea „glasurile popoarelor". Gustul artistic, nelimitat în capacitatea sa de a savura şi simpatiza, îi revela semnificația istoriei. Cel mai desăvîrşit produs al acestor reflecții n-a fost făgăduita analiză a simțurilor particulare, ci *Idei cu privire la o filosofie a istoriei omenirii*[69]. Cultivarea gustului pretinsă de fenomenologia lui nu era concepută ca o înzestrare specială a filosofului sau a filologului, ci se întemeia pe cea mai adîncă natură a omului, pe „umanitatea" acestuia. Sensibilitatea estetică desăvîrşită e „inflorescența" sufletului simpatetic şi bine echilibrat. Oare această concluzie idealistă mai e în acord cu fundamentul senzualist al doctrinei lui Herder?

DOUĂ ALE DU NATURA RIT.

Senzualismul lui Herder nu trebuie judecat după valoarea lui de fațadă. E mai apropiat de ideile lui Hamann decît de cele ale lui Heinse. Nu aparența sensibilă ca atare îl atrăgea pe Herder, ci valoarea ei simbolică. Doctrina lui, în ciuda filonului senzualist, s-a axat în jurul problemei expresiei. În adîncul inimii sale, Herder credea în spirit. Era totodată plin de venerație față de natură — cosmos natural mişcîndu-se de sine stătător în propria-i sferă şi înzestrat cu o perfecțiune întru totul proprie. Pentru a reconcilia aceste tendințe opuse, Herder a implantat în însuşi miezul naturii o năzuință către unirea cu Spiritul. Problema acestei uniri a fost abordată de el într-un mod dublu. Întîi a propus o soluție dinamică, interpretînd natura ca un proces evolutiv care se ridică prin diverse stadii pînă la limpezimea şi perfecțiunea Spiritului pur. Expunerea acestei idei a rămas la Herder în faza de schiță nefinisată, ca viziunea unui visător. Cea de-a doua, soluția „statică", l-a condus la conceptele fundamentale ale esteticii lui.

NATURA AVATAR.

Spiritul, argumenta el, nu e numai țelul naturii, el e prezent în natură, vizibil, audibil şi tangibil în cadrul experienței estetice. Herder contempla natura cu ochii unui îndrăgostit extaziat şi în acelaşi timp ai unui fiziognomist. Capta cu pasiune fiecare trăsătură oferită simțurilor sale. Era însă deopotrivă dornic să descopere înțelesul ascuns înăuntru şi să coordoneze o semnificație spirituală cu fiecare caracteristică observată. Prima lui publicație se preocupă de întrebarea dacă „frumusețea corpului este mesagerul frumuseții sufletului"[70]. În aproape toate lucrările sale apare problema relației dintre gîndire şi expresie, dintre viața interioară şi reprezentarea exterioară. Aceeaşi

---

69 *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784—1791.
70 *Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele?*, 1766, *Werke*, I, 43 urm.

întrebare dă naştere doctrinei sale despre *Originea limbii*[71]. Geamătul animalului suferind şi elocvenţa patetică a lui Filoctet ilustrează acelaşi fenomen în stadii diferite. Pentru filosofia polară a lui Herder, expresia e un mister impenetrabil şi totodată suprema îndreptăţire a concepţiei lui. Ea atrage atenţia asupra disparităţii semnificaţiei şi semnului, atestînd în acelaşi timp raportul lor inteligibil, fără de care comunicarea umană ar fi imposibilă. Herder găseşte apoi că forma de expresie cea mai pregnantă e opera de artă. Aici ideea şi reprezentarea sînt inseparabile, indisolubil unite. „Cînd nu sînt nevoit să-mi aştern pur şi simplu în scris ideile, ci să vorbesc sufletului celuilalt, aşa încît să le simtă şi să se dovedească sensibil la ele — atunci expresia adevărată e inseparabilă de gîndire."[72] În această „expresie liberă", ideea e legată de formă nu ca trupul de veşmînt, ci ca sufletul de trup[73].

Tocmai în lumina teoriei sale despre expresie trebuie să înţelegem fenomenologia herderiană a simţurilor. Punctul său de vedere poate fi descris ca un „senzualism extatic". E analog cu teoria misticului care îl „gustă" pe Dumnezeu. Admiţînd simţurile într-o măsură mai mare decît mai toţi gînditorii dinaintea lui, Herder s-a bucurat în acelaşi timp la gîndul că Dumnezeu se revelează chiar şi în sfera cea mai depărtată de esenţa sa spirituală. Operele de artă îi vorbeau o îndoită limbă. Îi revelau gîndul cel mai profund al artistului şi, prin el, cel al erelor şi popoarelor. Totodată, ele îi arătau, deşi în chip vag şi prin semne enigmatice, urmele „păşirii lui Dumnezeu prin istorie"[74].

Herder a mai găsit şi un alt mijloc de-a arunca o punte peste abisul dintre Dumnezeu care e spirit şi natura de sine stătătoare. El a îmbrăţişat un „platonism estetic", complinire a senzualismului său extatic. În sculptura greacă, după opinia lui, există o întrupare vizibilă şi palpabilă a unei revelaţii absolute, atemporale, a umanităţii. Astfel, urmaşul lui Hamann, admiratorul vechii poezii orientale şi avocatul intrepid al simţurilor, trece de partea dogmatismului rigid al lui Winckelmann[75]. Acest conflict de idei corespunde unei tensiuni similare în cadrul conceptului său de umanitate. Înţelegerea lui simpatetică pentru tot ce e omenesc, pe de o parte, şi ideea unei perfecţiuni armonioase a spiritualului şi fizicului pe de alta sînt mai degrabă confundate decît sintetizate de idealul umanităţii nutrit de el.

Herder a fost lipsit de puterea analitică de a-şi depăşi antinomia ideilor sau de a-şi concepe în chip adecvat propriul său rol istoric. A fost profetul care a întrezărit pămîntul făgăduinţei, dar n-a izbutit să-l identifice.

[71] *Über den Ursprung der Sprache*, 1772, *Werke*, V, 1 urm.
[72] *Über die neuere deutsche Literatur*, 1767, *Werke*, I, 395.
[73] *Ibid.*, p. 394
[74] *Werke*, XIII, 9.
[75] *Plastik*, 1778, *Werke*, VIII, 1 urm.

Pionierul cutezător s-a preschimbat într-un amar *laudator temporis acti.* A îmbinat în chip nefericit expunerea finală a ideilor sale estetice (în *Kalligone. Despre plăcut și frumos*[76]) cu o nedreaptă și aspră critică îndreptată împotriva *Criticii puterii de judecată* a lui Kant. Pivotul controversei e problema „plăcutului". Herder nu nega că cei doi termeni, „plăcutul" și „frumosul", se referă efectiv la obiecte diferite. Era însă îngrozit — și nu o putea admite — de rigiditatea cu care Kant stabilea această distincție. Se temea ca o demarcație atît de netă să nu scindeze fenomenul expresiei artistice. Pentru el, a cărui filosofie gravita în jurul conceptului de expresie, era în joc un interes vital. Se afirma o diversitate absolută cînd în realitate are loc o tranziție treptată. Din nefericire, el nu și-a dat seama că disecția făcută de Kant ţintea la realizarea unei noi sinteze. Astfel, Herder n-a izbutit să înțeleagă semnificația doctrinei criticate. În ansamblu, estetica lui Herder suferă de pe urma unei abundențe de vederi numai parțial reconciliabile și-a absenței de stringență logică. A fost mare ca deschizător de drumuri, dar nu îndeajuns de mare în tăcere ca să tolereze desăvîrșirea de către alții a celor începute de el însuși.

MORITZ: LOGIE INT… CREAȚIA … TICĂ ȘI CE… BIOLOGICĂ…

Atenția acordată activității creatoare a artistului a sporit o dată cu eliberarea treptată de raționalismul wolffian. Această dezvoltare a fost favorizată de înrîurirea criticilor englezi, lucrarea lui Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (1774) îndeosebi fiind frecvent reluată de către scriitorii germani. Doctrina „geniului" a devenit o temă invariabilă în lucrările despre estetică. Un pas înainte decisiv a fost făcut într-un mic volum intitulat *Despre imitația formativă a frumosului*[77], de Karl Philipp Moritz (1757—1793), prieten de-al lui Goethe și însoțitorul acestuia în călătoria lui prin Italia. Pentru prima oară un scriitor german adopta punctul de vedere al artistului care dorește să înțeleagă lucrarea energiilor creatoare din sinea lui. Omul, după Moritz, e un microcosm — universul la o scară redusă. Această congruență a omului cu universul capătă eficiență prin intermediul a două facultăți complementare: puterea „formativă" și cea „senzitivă" *(Bildungskraft, Empfindungskraft)*, prima fiind legată de cea de-a doua ca activitatea de pasivitate sau masculinul de feminin. Ambele puteri, care sînt de fapt numai două modalități diferite ale unei activități fundamentale, au o bază biologică în „cel mai fin țesut al organismului nostru"[78]. Amîndouă sînt îndreptate către organizarea armonioasă a universului. „Puterea senzitivă" îi primește pecetea, „puterea formativă" îi reproduce structura. În imaginația artistului

[76] *Kalligone. Von Angenehmen und Schönen*, 1800, *Werke*, XXII, 1 urm.

[77] *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 1788, reeditată de S. Auerbach, *Deutsche Literaturdenkmale*, vol. 31, 1888.

[78] *Op. cit.*, p. 21.

există un echilibru desăvîrşit al acestor energii. Datorită acestei dispoziţii armonioase, artistul, deşi imită obiecte frumoase izolate, imprimă creaţiei sale imaginea universului. Astfel, fiecare operă de artă reprezintă oarecum certificatul de cetăţenie al omului în Univers.

JENȚA LUI HE.

Eseul lui Moritz, deşi extrem de concis, e plin de surprize: concentrarea asupra problemei creaţiei artistice; metafizica imaginativă care combină vederi fiziologice cu o cosmologie pitagoreică; şi atribuirea capacităţii de cunoaştere a universului nu raţiunii, ci unei facultăţi estetice. La metafizica aceasta, el a ajuns aparent prin generalizarea concepţiilor estetice. Ce impuls proaspăt a inspirat oare aceste idei? Moritz se întorsese acasă cu manuscrisul din Italia. Acolo învăţase să vadă arta şi natura cu ochii lui Goethe. Eseul său e un portret al lui Goethe, conceput de către o minte speculativă şi tradus într-o terminologie abstractă. Vestea o epocă în estetica germană dominată nu atît de ideile, cît de personalitatea lui Goethe. Pornindu-se de la Goethe, cel mai mare spirit creator din istoria germană, avea să fie plăsmuită o teorie a creaţiei artistice.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Bosanquet, *History of Aesthetic*, pp. 182–188, 210–248.
Croce, *Estetica*, partea a II-a, cap. VI.
Saintsbury, *History of Criticism*, vol. III, cartea a VII-a, cap. V.
Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. VI.

XI

ESTETICA GERMANĂ CLASICĂ: KANT, GOETHE, HUMBOLDT, SCHILLER

Kant a rostit „primul cuvînt cuminte despre frumusețe"[1]. Această opinie exprimată de Hegel cu privire la însemnătatea lui Immanuel Kant (1724—1804) nu reprezintă decît o formulare mai concisă a opiniei lui Schelling, care își exprima speranța că „vremea, mama oricărei dezvoltări", va maturiza pînă la urmă „acele semințe de mari dezvăluiri... pe care Kant le-a semănat în opera sa nemuritoare"[2]. Dar în ultimul timp s-a răspîndit moda de a pune sub semnul întrebării atît primatul cît și raționalitatea proeminentă a descoperirilor lui Kant. N-a fost greu de relevat un mare număr de anticipări atît ale expresiilor kantiene propriu-zise cît și ale unora dintre ideile sale. Cum asemenea dovezi ale lipsei de originalitate absolută din partea lui Kant s-au acumulat, scriitorii au început să împingă îndărăt „primul cuvînt cuminte" către Hutcheson, Addison, Baumgarten, Vico sau Muratori. „Dacă unii cusurgii au crezut", spune un scriitor recent, „că ceea ce a făcut Kant cu epistemologia lui Hume a fost mai degrabă s-o sistematizeze decît s-o anihileze, ar fi și mai mult adevăr în a susține că filosofia kantiană a frumosului datorează aproape totul, cu excepția formei sale sistematice, scriitorilor englezi."[3] „Sînt puține idei estetice originale în estetica lui Kant", mai spune el. „El a sistematizat și a întărit distincții și opoziții curente în engleză în decursul celor optzeci de ani precedenți, iar această exagerare duce la o *reductio ad absurdum*." Putem într-adevăr desface bucată cu bucată cele mai multe dintre temele tratate de Kant și confrunta enunțurile lui cu altele anterioare provenind de la alți gînditori. De pildă, Kant a făcut din imaginație un mediator între celelalte două facultăți principale ale spiritului, percepția sensibilă și rațiunea. Lord Kames spusese că știința criticii, adică

---

[1] *Sämtliche Werke*, 25 vol., Stuttgart, 1927 urm., vol. 19, p. 601. *Geschichte der Philosophie*, III, 3 B, 3, a. (V. *Istoria filozofiei*, trad. de D. D. Roșca, 2 vol., Ed. Academiei, 1964, vol. II, p. 624.)

[2] *Dogmatism și criticism*, citat după traducerea în manuscris pusă cu amabilitate la dispoziția noastră de Prof. Fritz Marti.

[3] *The Monist*, 1925, vol. XXXV, The Open Court Publishing Company, Chicago, E. F. Carritt, *The Sources and Effects in England of Kant's Philosophy of Beauty*, pp. 315, 323.

teoria artelor, e o verigă mediană între simţire şi raţiune. Addison spusese că plăcerile imaginaţiei sînt mai puţin rafinate decît cele ale intelectului şi mai puţin grosolane decît cele ale simţului[4]. Muratori, criticul baroc italian, îşi concentrase atenţia asupra funcţiei imaginaţiei estetice în aptitudinea ei de a realiza o unire armonioasă între intelect şi imaginaţie în general[5]. Kant, iarăşi, punea un deosebit accent pe caracterul dezinteresat al plăcerii estetice, ceea ce era un loc comun la Shaftesbury, Hutcheson şi Lordul Kames. Loc comun de asemenea era şi doctrina kantiană a caracterului non-intelectual şi nemijlocit al judecăţilor de gust. Lordul Kames spune că există o regulă pentru gust, una subiectivă, astfel că, deşi nu există dispută, există gust bun şi gust prost. Kant a folosit aproape aceleaşi cuvinte. Distincţia lui Kant dintre frumuseţea pură şi relativă, sau frumuseţea intrinsecă şi extrinsecă, e una dintre cele care ar fi putut lesne pătrunde în opera sa de la aproape oricare din scriitorii britanici contemporani — Hutcheson, Berkeley, Kames, Hume sau Addison. Un izbitor ecou din Addison găsim în tratarea sublimului de către Kant. Addison spune că nimic nu e mai plăcut imaginaţiei noastre decît să se amplifice treptat şi compară succesiv corpul unui om cu pămîntul, cu soarele, cu sistemul solar, cu spaţiul[6]. Kant face aceeaşi observaţie, folosind aceeaşi progresie. Kant întrebuinţează ca ilustrări ale sublimului tocmai pe acelea care fuseseră menţionate de Lordul Kames — Sf. Petru din Roma şi piramidele —, cu toate că a menţiona opere de artă ca exemple de sublimitate contrazicea teza pe care Kant tocmai o postulase, că numai natura e sublimă. Întreaga teorie despre sublim a lui Kant a fost influenţată de Burke, care vorbeşte de „acea stare sufletească, în care toate mişcările sufletului sînt suspendate, cu un anumit grad de groază", cînd descrie experienţa sublimului[7]. Această idee apare la Kant ca o blocare momentană a forţelor noastre vitale. Pe lîngă sugestiile izolate pe care Kant le datorează şcolii psihologice de estetică, mai cu seamă scriitorilor britanici, lui Baumgarten, a cărui metafizică o folosea ca manual în predare, îi datorează familiarizarea cu metoda de abordare raţională. Conceptele de cunoaştere şi perfecţiune confuză, în jurul cărora gravitează estetica lui Baumgarten, sînt discutate de către Kant cu multă rîvnă.

Dacă luăm în considerare aceste datorii ale lui Kant faţă de scriitorii anteriori, o facem mai degrabă de dragul sistematizării decît în scopul elucidării propriei lui teorii. Importante la Kant nu sînt datoriile, ci originalitatea lui. Am citat opinia recentă după care Kant n-a adăugat prea mult la scrierile anterioare cu excepţia „formei sistematice". Dar ce formă sistematică! Într-o

[4] Addison, *The Spectator*, 8 vol., Londra 1898, vol. VI, p. 57, No. 411.
[5] Carritt, *Philosophies of Beauty*, p. 63.
[6] *Spectator*, 420.
[7] *Philosophical Inquiry*, partea a II-a, secţiunea I.

exprimare ceva mai dramatică, s-ar putea spune că ideea de sistem şi Kant sînt termeni interschimbabili: astfel încît a-i recunoaşte originalitatea în această privinţă înseamnă a i-o recunoaşte global. Însuşi sistemul lui Kant era în germene în acest lucru revoluţionar: dovada că satisfacţia estetică, deşi păstrîndu-şi calitatea caracteristică şi unică (amorală, alogică, areală), e mai serioasă şi mai filosofică decît ştiinţa fizică. Mai mult încă, întrucît dacă primul efort al lui Kant fusese făcut pentru a demonstra postulatele necesare ale ştiinţei fizice, efortul său de a demonstra postulatele filosofice ale gustului, deşi urmînd aceeaşi metodă, a inclus toată opera care-l precedase, năzuind să-i încununeze totalitatea construcţiei intelectuale.

RESPINGE METODEL[E] VECHI.

Atît putem spune anticipînd asupra semnificaţiei realizării sale în domeniul esteticii. A marca însă treptele acestei realizări e un lucru foarte dificil, pentru că raţionamentul se desfăşoară în cea mai rarefiată atmosferă intelectuală, în cel mai fragil mediu de implicaţii abstracte. Cheltuindu-şi întreaga viaţă în încercarea de a stabili mai bine decît orice predecesor locul exact al matematicii şi fizicii, al eticii şi religiei în corpusul total al cunoaşterii noastre, ultimii ani şi i-a consacrat încercării de a face acelaşi lucru şi pentru sensibilitatea noastră faţă de frumos, constatînd că această facultate e cea mai delicată, cea mai derutantă şi cea mai puţin înţeleasă. În prima sa introducere la *Critica puterii de judecată,* el pune în evidenţă raţiunile pentru care scriitorii anteriori care se ocupaseră de gust îi par nesatisfăcători. Cu deosebire critică atît metoda esteticienilor psihologizanţi, ca Burke şi Addison, cît şi cea a lui Baumgarten. Nici una nu face dreptate fizionomiei individuale a experienţei estetice, i se părea lui. Nici una nu fundamentează gustul pe o bază filosofică în stare să reziste atacurilor.

Cei care, ca Baumgarten, fac din gust o cunoaştere confuză a perfecţiunii, nu se menţin în cadrul obiectivelor esteticii. Căci simplul fapt al confuziei din cunoaşterea noastră nu are nimic de-a face cu raportarea lui la forma plăcută. „Puţini oameni, într-adevăr, inclusiv filosofii, au o concepţie clară despre ceea ce e drept."[8] Claritatea cunoaşterii diferă de confuzie numai cantitativ şi e rezultatul unei mai mari concentrări a atenţiei noastre. O poziţie întemeiată pe această scară cantitativă nu poate constitui atributul distinctiv al unui tip de judecată. Apoi, perfecţiunea nu are nimic de-a face cu estetica, pentru că perfecţiunea poate însemna (*a*) unitatea unei multitudini, totalitatea, iar faptul că un lucru e complet nu înseamnă că e frumos; sau (*b*) că un lucru îndeplineşte un scop. Şi nici împlinirea unui scop nu are în mod necesar legătură cu frumuseţea. Toate elementele din consideraţiile lui Baumgarten despre estetică sînt, aşadar, în afara subiectului[9].

[8] *Immanuel Kant's Werke*, ed. Cassirer, 11 vol., Berlin, 1922, vol. V, p. 207.

[9] *Ibid.*, V. 296–298, *Critica puterii de judecată*, Partea I, secţiunea I, par. 15. (Cf. *Critica puterii de judecare*, trad. de Traian Brăileanu, 1940.)

Nici școala psihologică nu se află într-o situație mai avantajoasă. O judecată de gust se pretinde universal valabilă, spune Kant. Nici o explicație psihologică genetică nu poate explica sau justifica această pretenție. „Judecățile estetice reflectante ... judecățile de gust ... nu spun: iată cum judecă oamenii, ci mai degrabă: iată cum ar trebui să judece oamenii. Primul caz ar fi făcut din ele o problemă a cărei explicare i-ar fi incumbat psihologiei empirice, dar ultimul arată că ele dispun de un principiu *a priori*."[10] E o „absurditate evidentă", spune Kant, „a deduce din faptul că fiecare om judecă într-un anumit fel ... că așa ar trebui să judece". Psihologia poate fi utilă esteticii în anumite privințe. Ea poate cerceta „de ce judecata frumosului s-a dezvoltat în mai mică măsură, în anumite condiții de loc și de societate", și „datorită căror cauze a fost capabilă să se dezvolte luxuriant". El se referă la sutele de falși psihologi care multiplică după plac cauzele și explicațiile, „care pretind că știu cum să specifice cauza fiecărui afect sau fiecărei mișcări a spiritului, ocazionate de jocuri, reprezentări poetice și obiecte naturale. Ei numesc filosofie acest joc al ingeniozității lor"[11]. În legătură cu *Eseul despre frumos și sublim* al lui Burke, Kant spune că scopul evident e simpla observație și acumulare de date, fără pretenție de cunoaștere, adică tot ceea ce o asemenea psihologie poate nădăjdui să obțină. Fiindcă „psihologia empirică cu greu va putea fi vreodată în stare să revendice rangul de știință filosofică"[12]. E o contradicție după opinia sa între indicarea originii empirice și finalizarea experienței estetice. Adică, dacă poți indica originea empirică, prin însăși această evidență excluzi necesitatea judecății. „Judecățile reflectante necesită o cercetare laborioasă în scopul de a preveni limitarea lor integrală la empiric în raport cu principiile lor și deci distrugerea dreptului lor la valabilitatea universală."[13] Kant nu a găsit niciodată o necesitate mulțumitoare în caracterul nemijlocit al operațiilor organelor de simț, exterioare și interioare, în cadrul biologic, așa cum găsiseră Hutcheson și Kames. Acest tip de necesitate i se părea că nu are o forță de coeziune reală. Kant avea nevoie de o condiție apriorică. Iar condiția apriorică era tocmai ceea ce Hutcheson și Kames nu doreau.

Pentru a înțelege ideea sistemului pe care Kant și-a fundamentat estetica filosofică, trebuie să-l abordăm din două direcții. În primul rînd trebuie să vedem ce reprezenta pentru el un sistem indiferent de momentul aplicării lui, deoarece Kant ambiționa să-și susțină teoria despre gust cu ajutorul aceluiași tip de logică irefragabilă pe care socotea că-l utilizase în cazul științei și al eticii. În al doilea rînd, trebuie să notăm că necesitatea unui

---

[10] *Ibid.*, V, 219.
[11] *Ibid.*, V, 218.
[13] *Ibid.*, V, 221.

sistem impunea în estetică exigențe mai mari ca oriunde, pentru că, așa cum a constatat cînd problema esteticii s-a maturizat pe deplin în mintea sa, în ultimii ani ai vieții, soluționarea ei avea să constituie sistemul sistemelor.

E OARE UN SISTE TIC?

În 1769, pe cînd își compunea *Critica rațiunii pure,* el se îndoia că ar fi fost posibil să facă din estetică o structură sistematică solidă așa cum făcea în acea vreme din teoria cunoașterii. El scrie că încercarea lui Baumgarten de a supune judecata critică a frumosului unor principii raționale e o speranță deșartă din pricină că gustul e totdeauna empiric[14]. În această perioadă a dezvoltării sale, Kant ar fi căzut bucuros de acord cu Burke că în măsura în care avem un etalon al gustului, acel etalon nu e altceva decît consensul real al multor oameni în chestiuni de poezie și pictură. Într-un astfel de consens nu există un sistem în accepția kantiană riguroasă a acestui termen. În cea de-a doua ediției a *Criticii rațiunii pure* (1787), Kant a modificat referirea la încercarea lui Baumgarten, afirmînd că regulile gustului sînt empirice numai „în ce privește izvoarele lor principale"[15]. În același an, Kant îi scria prietenului său Reinhold că schema generală a Criticilor sale ajunsese să fie confirmată în mintea lui prin descoperirea unui nou sector al cunoașterii care are principii *a priori*. Acest nou sector al cunoașterii, spunea el, e sectorul esteticii, pe care acum era gata să-l fundamenteze nu pe rațiune în sensul lui Baumgarten, ci pe principii apriorice în propriul său sens original[16]. La trei ani după această scrisoare către Reinhold, el își publica *Critica puterii de judecată* (1790). Aici se găsește într-adevăr un sistem, o schemă de argumentare ce i-a dus punctul de vedere caracteristic nespus de departe de acele eseuri estetice care urmau metoda istorică evidentă a lui Locke și care-i furnizaseră un model pentru scrierea sa timpurie și lipsită de importanță *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (*Observații asupra sentimentului de frumos și de sublim,* 1764).

METODA CENDENTA PRIMELE CRITICI TIENE.

Care era metoda de care Kant s-a convins pînă la urmă că poate s-o aplice cu deplină îndreptățire la gust așa cum o aplicase și în celelalte domenii? În anumite privințe, așa-numita metodă transcendentală a lui Kant, pecetea particulară a sistemelor sale, seamănă cu o metodă eclectică. Anume, Kant a încercat să cuprindă pe de o parte elementele valabile din școala lockiană, care subliniau importanța percepției senzoriale și a experienței lumii reale, afirmînd că la început mintea nu e decît o foaie de hîrtie albă pe care scriu impresiile pătrunse în ea pe calea diferitelor simțuri; iar pe de altă parte, principalul obiectiv al raționaliștilor, că, oricum ar debuta, cunoașterea

[14] *Ibid.*, III, 56; (V. *Critica rațiunii pure*, trad. de N. Bagdasar și E. Moisuc, Ed. Științifică, 1969, p. 66 u.)

[15] *Loc. cit.*

[16] *Werke*, IX, 345; cf. Caird, *The Critical Philosophy of Immanuel Kant*, 2 vol., Glasgow, 1909, vol. II, pp. 376, 377.

trebuie să fie sigură şi demonstrabilă pentru a merita numele de cunoaştere. Dar metoda lui Kant era nu atît eclectică, în realitate, cît pacificatoare. El nu s-a mulţumit să recunoască un element de adevăr de ambele părţi şi să le lege la exterior într-o ţesătură doctrinală puţin consistentă, ci a încercat să găsească temeiul comun care, neidentificat, se ascunde sub deosebirile dintre cele două şcoli şi, astfel, să netezească drumul către o pace intelectuală durabilă. El spune într-adevăr că experienţa sensibilă dă conţinutul cunoaşterii (aceasta era contribuţia lui Locke) şi raţiunea dă forma cunoaşterii, categoriile sau principiile organizatoare (preluată de la Leibniz). Dar soluţia dată de el problemei a mers mai în adînc. În efortul său de conciliere, el a pus un nou tip de întrebare, a făurit o nouă unealtă de abordare, astfel încît ar fi potrivit să spunem că nu a concedat întru nimic părţilor adverse, ci a făcut totul de unul singur. Kant a întrebat nu atît care fracţiune din întregul cunoaşterii provine din simţuri şi care din raţiune, cît ce e implicat sau postulat în simpla prezenţă a cunoştinţelor noastre reale. Avem geometria şi avem fizica; nimeni nu se îndoieşte că ele sînt sisteme existente de cunoaştere. Kant întreabă: Ce e implicat în general despre natura lumii şi a spiritului nostru în existenţa acestor ansambluri cognitive? Sau altfel spus, întrebarea sună aşa: Ceva fiind dat (ştiinţele sau ordinea morală sau lumea frumosului), care sînt postulatele necesare pe care însăşi posibilitatea existenţei sale ne sileşte să le admitem?

Într-o complexă analiză retrospectivă îndreptată către găsirea postulatelor ultime ale cunoaşterii, Kant demonstrează caracterul *a priori* întîi al spaţiului şi timpului ca condiţii necesare ale observaţiei noastre sensibile metodice; apoi al cauzalităţii ca postulat necesar al întregii noastre organizări ştiinţifice la care supunem faptele de experienţă; apoi al unei unităţi funcţionale a conştiinţei, un „eu gîndesc" care nu reprezintă o substanţă sufletească, ci o ipoteză necesară a oricărei cunoaşteri. Josiah Royce a numit aceste principii formale izolate astfel de Kant „sănătatea" cugetului în relaţiile lui cu lumea[17]. Dacă aceste activităţi sintetice sau aceste aspecte ale sănătăţii spirituale a omului constituie postulate necesare ale cunoaşterii noastre indubitabile, Kant va pretinde că are dreptul să le numească apriorice şi necesare, iar nu pur şi simplu habitudinare şi naturale, cum ar fi făcut-o Hume.

Kant utilizează aceeaşi metodă transcendentală şi în trasarea condiţiilor necesare ale vieţii morale. Simţul datoriei la om, *datum*-ul de explicat, presupune, crede Kant, libertatea de a înfăptui porunca formulată în chip categoric de simţul datoriei. Altminteri acest sentiment de obligaţie ar fi iraţional — nebunesc. Dar o fiinţă liberă să facă ceea ce-i porunceşte conştiinţa nu e o verigă într-un lanţ cauzal, ci e ceva care poate fi ea însăşi o cauză. E o

---

[17] Royce, *The Spirit of Modern Philosophy*, Boston, 1928, p. 128.

ființă autolegislativă. Or, din pricină că ideea de cauză s-a dovedit a fi cel mai important principiu formal din cîmpul cunoașterii științifice pentru Kant, și din pricină că, pe de altă parte, negarea unei atare cauzalități în interesul libertății umane e cea mai importantă idee din lumea morală, aceste două sfere, cea a cunoașterii și cea a moralității, apar, la capătul primelor analize kantiene, ca părți strict separate ale universului filosofic.

PUNTEA LUMI.

Dînd astfel o idee despre caracterul metodei lui Kant din primele sale două *Critici,* am atins două scopuri. Am găsit modelul pe care Kant a dorit să-l urmeze în analiza lui estetică și, în același timp, problema presantă a cărei rezolvare a rămas, după isprăvirea analizelor sale anterioare, în seama analizei gustului. În a doua și ultima sa introducere la *Critica puterii de judecată,* Kant își exprimă în mod impresionant sentimentul necesității unei concilieri a celor două sisteme anterioare. Natura și libertatea, scrie el, sînt despărțite de o prăpastie căreia nu i se pot zări malurile[18]. Ele sînt ca două sfere impenetrabile. După ce absolutizase în asemenea măsură separația, Kant începe treptat să scruteze prăpastia, să azvîrle o punte peste abisul de netrecut și să stabilească o comuniune între cele două sfere suverane. Legătura o menține foarte fragilă. Ea este valabilă numai în domeniul cugetării. Iată ce spune el: Moralitatea *trebuie* să aibă o influență asupra lumii reale. Libertatea *nu trebuie* să fie un ideal gol. Ea trebuie să fie un fapt. Prin urmare, dacă nu vrem să ne pierdem orice nădejde în comandamentele sănătății noastre spirituale, sîntem siliți să admitem o armonie generală între ceea ce pretinde lumea morală și ceea ce poate produce lumea sensibilă. „Trebuie să existe, prin urmare, un temei al *unității* suprasensibilului, care se află la baza naturii, cu conținutul practic al conceptului libertății.“[19] Acest temei al unității, spune el, e pur și simplu ceva pe care nu putem să nu-l gîndim cînd investigăm relațiile dintre moralitate și lumea comună. Nu e ceva care să poată fi considerat cu precizie sau expus științific. *Trebuie* să fie — asta e totul. Altminteri am înnebuni.

Dar pentru noi se pune întrebarea dacă lui Kant îi era îngăduit să unească două lumi ale căror baze științifice le-a cîștigat cu atîta dificultate în virtutea unui act de separare radicală. Forța coercitivă, validitatea și certitudinea apriorică ale principiilor spațiului, timpului și cauzalității puteau fi invocate de către Kant pentru lumile simțului comun și științei, din cauză că el concepea aceste lumi exclusiv ca fenomene. Facultățile organizatoare ale omului, schemele și termenii științelor lui fizice sînt aplicabile, cu alte cuvinte, numai la ceea ce îi *apare,* lăsînd în afara discuției problema lucrurilor în sine. Pe de altă parte, postulatele legii morale nu se aplică *niciodată* lumii factuale

---

[18] Kant, *op. cit.,* V, 244. Introducere, § 2.
[19] *Loc. cit.*

din cauză că referința lor e ideala, nu reală. Moraliştii vorbesc despre imperative, nu despre ceea ce este. Succesul argumentării lui Kant pare deci a depinde de măsura în care menţine într-o reciprocă izolare lumea naturii şi lumea libertăţii. Şi totuşi, cînd îşi începe *Critica puterii de judecată*, Kant pare a recunoaşte, în chip inconsecvent, o obligaţie logică de a reuni logic tărîmurile pe care logica îi impusese a le separa. Să fim nevoiţi oare a spune că, o dată cu dezvoltarea teoriei sale estetice, doctrinele lui anterioare s-au prăbuşit? E limpede că, între afirmaţiile noii sale *Critici* şi descoperirile sale anterioare, Kant nu crede să existe vreo contradicţie esenţială. Dimpotrivă, el spune: „Examinarea critică a temeiului acestei clădiri [edificiul estetic] trebuie întreprinsă mai întîi pînă la adîncimea unde se află temelia facultăţii principiilor independente de experienţă, pentru ca nu cumva să cedeze şi să se scufunde într-o parte oarecare, ceea ce ar provoca în mod inevitabil prăbuşirea întregii clădiri"[20].

E drept, Kant a accentuat delimitarea moralităţii şi a ştiinţei ca să preîntîmpine interferarea lor reciprocă şi să le asigure pacea finală. E la fel de adevărat că între ele pare a se căsca o prăpastie, dar noua sa *Critică* menită a funcţiona ca mediator şi punte, e mai puţin inconsecventă cu punctul de vedere mai vechi decît ar părea la prima vedere. Chiar şi în prima *Critică*, ce se ocupa de raţiunea pură, erau întinse unele antene pe care Kant a găsit acum cu putinţă să le reia şi să le anexeze unor concluzii mai temeinice. Deşi prin intermediul scrierilor sale despre estetică are loc o reinterpretare a întregului sistem, nu e vorba însă de nici o retractare. Unele teme minore, dar fine şi sugestive, devin motive majore; se descoperă analogii şi ecuaţii unde înainte era o lacună, iar o atitudine pozitivă şi constructivă pare a lua locul celei negative şi restrictive.

La o considerare atentă, unele dintre temele minore ale operei anterioare par a pregăti calea către o nouă *Critică*. Principalul motiv minor este tratarea utilizării regulative a ideilor raţiunii în ultima parte a *Criticii raţiunii pure*. Kant dovedise că intelectul nu are o justificare pentru a afirma în mod dogmatic vreunul dintre conceptele absolute tradiţionale: Dumnezeu, sufletul şi universul ca tot unic. Nu există nici o modalitate, susţinuse el, cu ajutorul căreia să se poată demonstra logic atare concepte ultime în sensul în care pot fi demonstrate conexiunile cauzale din lumea fizică şi succesiunile matematice. Dar astfel de „Idei, deşi transcendentale pentru facultatea noastră de cunoaştere teoretică, nu sînt nefolositoare... Ele conduc intelectul în cercetarea naturii după un principiu de totalitate... înlesnind astfel împlinirea intenţiei finale a oricărei cunoaşteri"[21]. „Se poate să am suficiente temeiuri

---

[20] *Ibid.*, V, 236, 237. *Prefaţă*.
[21] *Ibid.*, 235, 236.

de a postula dintr-un punct de vedere relativ ceea ce nu am dreptul să postulez în mod absolut."[22] Această înlănţuire de idei ar putea fi parafrazată după cum urmează: Deşi nu pot postula dogmatic că există un Dumnezeu sau un suflet sau un univers, de vreme ce intelectul meu cu capacitatea lui limitată e nevoit să se tîrască dintr-un punct într-altul şi de la o parte la alta, pot găsi un sprijin în funcţiile mele legitime şi naturale, recurgînd la ipoteza unei Fiinţe inteligente dindărătul lumii şi al unei totalităţi armonioase atît în natură cît şi în mine însumi. Cu alte cuvinte, pot folosi ideile raţiunii „euristic" chiar dacă nu „deictic"; ca experimente, dar nu ca dogme. Adică, aceste ipoteze, adoptate pentru moment, nu ne învaţă nimic pozitiv despre lume, dar creează condiţii favorabile în care putem progresa în investigarea lumii de către noi. Putem admite, de pildă, că obiectele „în detaliul lor nu sînt infinit variate, dar au o anumită similaritate şi continuitate în toată diferenţa lor, care îi dau intelectului posibilitatea de a le sesiza". Dialectica ne arată „că raţiunea în utilizarea ei regulativă dă naştere anumitor principii de cercetare — omogenitatea, specificaţia şi continuitatea"[23]. Subordonarea speciilor faţă de gen, ipoteza unui continuum de forme infinit nuanţat şi a unui oarecare grad de asemănare al tuturor lucrurilor care coabitează aceeaşi lume, ne ajută să facem natura inteligibilă. „Legile empirice particulare nu sînt izolate şi disparate, ci conexate şi în relaţie."[24] A folosi principiile de conexiune dincolo de punctul în care ne desluşim clar drumul înseamnă, fără îndoială, a ne asuma un risc intelectual, dar sîntem îndreptăţiţi din punct de vedere pragmatic să urmăm asemenea fire călăuzitoare în lumina crepusculară sub care se desfăşoară încercarea noastră de-a institui ordine în experienţă. Numai prin folosirea lor mai putem face vreun progres dincolo de un anumit punct în utilizarea intelectului nostru. Pe lîngă faptul că admite utilitatea unui uz pragmatic al totalităţilor pentru raţiune, Kant afirmă dreptul nostru de a folosi „imperiul absolut al scopurilor", în care locuim ca fiinţe morale, ca model sau analog al „imperiului naturii".

Aceste nuanţări provizorii ale conturului rigid al structurii metafizice iniţiale devin părţi componente ale noului cadru. Ipoteza totalităţilor armonios ordonate şi concepute în vederea unui scop şi a unui raport sau analogii coezive între lumea noumenală şi cea fenomenală, îmbracă pe nesimţite noi forme şi include o nouă terminologie în *Critica puterii de judecată*, dar în esenţă reprezintă vechile idei reînviate şi lărgite. Kant căuta acum principiile formale ale unei sfere definite, estetica, în locul unei riscante proiecţii a facultăţii noastre intelectuale. El a dorit din motive independente să descopere, dacă

[22] *Ibid.*, III, 461; citat de Caird, *op. cit.*, II, 127. *Critica raţiunii pure*.
[23] Caird, *op. cit.*, II, 381; Werke, V, 248—255. Introducere 4, 5.
[24] Kant, *op. cit.*, V, 252. Introducere, § 5.

ar fi fost cu putinţă, principiile *a priori* ale gustului. Principiul *a priori* căutat s-a dovedit a fi planul sau sistemul, tocmai cel utilizat cu atîta circumspecţie de către intelect. Coincidenţa a părut să fie de bun augur pentru validitatea principiului gustului. Ceea ce se constatase că are o funcţie regulativă devine acuma constitutiv în anumite limite stabilite. De bun augur e şi apropierea celor două sfere. De vreme ce sfera estetică reiese a fi o sferă mediană, aplicarea principiilor morale la lumea naturii — înainte vreme doar o dorinţă pioasă — are acum la dispoziţie o punte trainică pe care să păşească. Tot o şansă fericită e şi descoperirea că sfera estetică se intercalează perfect într-o breşă a sistemului filosofic. Toate elementele tabloului capătă dintr-o dată o semnificaţie mai vie prin fixarea la locul lor a pieselor pierdute.

Trebuie să ne întrebăm apoi ce se înţelege prin afirmaţia că *Critica puterii de judecată* ocupă o poziţie mijlocie între celelalte două *Critici* deja existente. În parte, acest lucru are pentru Kant o semnificaţie foarte pedantă. În psihologia tradiţională utilizată de Kant, erau date trei facultăţi: intelectul, judecata şi raţiunea, corespunzătoare funcţiilor cunoaşterii, sentimentului de plăcere şi neplăcere şi a dorinţei sau voinţei. Apoi, gîndea Kant, aceste trei facultăţi sau funcţii corespund celor trei propoziţii ale unui silogism: intelectul furnizează premisa majoră, judecata premisa minoră, iar raţiunea concluzia. Obişnuinţele de schematizare ale lui Kant erau încurajate de coincidenţa prezenţei persistente a termenului mediu în toate aceste scheme. Termenul mediu, reprezentativ pentru triadele dialectice, părea a cere să i se consacre propria sa *Critică*.

ECATA, DE-
RMINANTĂ ŞI
FLECTANTĂ.

„Judecata" e deci o verigă de conexiune în spirit, un soi de ofiţer de legătură intelectual. Kant distingea două moduri în care judecata îşi îndeplineşte misiunea unificatoare. Poate porni fie de la cele mai generale legi instituite de raţiune, pentru ca apoi să coboare pînă la detaliu, fie se poate deplasa în direcţia opusă, începînd cu cazurile particulare şi progresînd ascendent către o lege a lor. Pe prima Kant o numeşte judecata determinantă, iar pe-a doua reflectantă. Aceasta din urmă cu alte cuvinte se repliază în căutarea unei forme generale. „Judecata în general e facultatea de a gîndi particularul ca fiind cuprins în general."[25] Judecata de tip reflectant e cea cu care are legătură gustul. Problema e următoarea: Cum şi unde poate gustul — o înclinaţie a cuiva pentru altceva — găsi o lege generală? Nu în experienţă, pentru că experienţa nu cunoaşte verbul „a trebui".

PLANUL.

Răspunsul lui Kant este că ceea ce ne trebuie e principiul adaptării sau intenţiei. Planul sau, cum îl numeşte el, intenţionalitatea sau finalitatea subiectivă, e acea legătură fragilă şi aeriană care implică acordul naturii cu noi, faptul că spiritul omului şi natura în conţinutul ei detaliat par a fi

[25] Kant, *op. cit.*, V, 248. Introducere, § 4.

fost făcuţi unul pentru celălalt, că piesele „mozaicului" epic se potrivesc una cu cealaltă. Dar în această idee de adaptare nu e implicată presupunerea că un arhitect a prestabilit armonia. Ideea implică mai degrabă experimentul gîndirii, ca şi cum ar fi existat un prearanjament meditativ, refuzînd în acelaşi timp orice credinţă în aşa ceva. Semnificativitatea e conferită pentru a se realiza inteligibilitatea. Întrebarea: Care e semnificaţia unificatoare sau finalitatea acestei situaţii pe care o am în faţă? e considerată a fi o întrebare de ordin sensibil. Kant spune că se ivesc necontenit felurite maxime care dovedesc cît de inevitabil e atrasă mintea noastră să opereze după acest tipar. Spunem de pildă: „Natura ia calea cea mai scurtă"[26]. Sună rezonabil şi deseori ne hazardăm în a-i acorda credit ca şi cînd ar fi o anumită lege a lucrurilor, ceea ce însă nu este. E doar o ilustrare expresivă a deprinderii de a căuta un plan şi a aspiraţiei către un tipar, proprii judecăţii reflectante.

Dar toate acestea au aerul unei repetări a analizei funcţiei regulative a raţiunii. Şi aşa şi este. Întocmai după cum raţiunea care crede într-o armonie ultimă a naturii lucrurilor şi nu o poate demonstra îşi edifică sisteme speculative, chiar teologice, aşa şi judecata reflectantă, crezînd într-o armonie pe care n-o poate dovedi, raportează ceea ce vede şi aude la un binevenit sentiment de adaptare izbutită a părţilor datului percepţiei.

PLĂCERE[...] TICĂ: [...]RESATĂ [...]VERSALĂ

Cu toate că în noi, cu ocazia contemplării unei flori sau unei păsări frumoase, acţionează un principiu estetic al planului, principiul nu se aplică direct la floarea sau pasărea aflate în lumea exterioară nouă. Armonia dintr-o asemenea împrejurare e în realitate în noi, deşi sîntem înclinaţi s-o atribuim obiectului. Aşa cum îl formulează Kant, principiul *a priori* al judecăţii reflectante e întotdeauna subiectiv. Toate celelalte principii *a priori* — spaţiul, timpul, cauza — intră în substanţa naturii. Dar principiul finalităţii e o denumire a plăcerii pe care *o simţim noi*. El nu denumeşte nimic exterior nouă. Pentru a-l analiza mai departe, aşadar, trebuie să revenim asupra propriei noastre experienţe a plăcerii şi să identificăm în mod mai specific trăsăturile unei plăceri care să justifice numele de judecată reflectantă. Uneori simţim o plăcere dezinteresată, necoruptă de nici o preocupare egoistă. De obicei, plăcerea presupune o dorinţă, un apetit, o necesitate. Dar omul îşi împarte apetiturile cu lumea animală, iar impulsurile vitale din lumea animală se explică prin reacţiile organismului animal la mediul înconjurător. Necesităţile omului, în măsura în care este animal, sînt cauze naturale şi produc efecte naturale inevitabile. Satisfacţia în acest caz nu e o plăcere liberă. Plăcerea ce decurge din mîncare cînd sîntem flămînzi e o parte dintr-o înlănţuire de cauze şi efecte. Plăcerea rezultată din simţul formei — în ritualul plăcut al unui prînz — ar putea fi interpretată ca o plăcere dezinteresată ori o des-

---

[26] *Ibid.*, V, 251. Introducere, § V.

fătare liberă datorate formei. Plăcerea legată de pofta trupească e animalică și, prin urmare, interesată. Plăcerea dată de contemplarea ritmurilor și alcătuirii unui corp frumos e, dimpotrivă, liberă. Kant spune că plăcerea dezinteresată, „aprobarea liberă"[27], e indiferentă față de existența reală a unui lucru, în timp ce dorința interesată aspiră la posesiune și consum. Kant își ilustrează distincția prin referire la concepțiile sociale ale lui Rousseau. Putea fi de acord cu Rousseau că este imoral ca lumea să se complacă în luxul oferit de clădiri, picturi și statui frumoase și totuși putea simți o plăcere estetică în aceleași obiecte, pentru că atitudinea lui estetică nu are nimic comun cu existența în timp și spațiu. Ea nu se raportează decît la modul în care un anumit tipar concordă cu sensibilitățile noastre[28]. „Judecata de gust e pur *contemplativă*."[29] Plăcerea pe care o simțim la vederea formei unui vas grecesc, de pildă, nu e neapărat cauzată de o dorință de a poseda vasul, ci de activitatea mentală, de jocul stimulativ și îmbucurător al facultăților noastre mentale în prezența vasului. „Cineva posedat de dorință sau apetit e incapabil să judece frumusețea."[30]

Implicațiile gîndirii kantiene arată în afirmația de față că judecata despre un obiect al desfătării noastre poate fi dezinteresată, dar în același timp foarte interesantă; altfel spus, gustul nu se bizuie pe nici un interes, dar produce unul. Kant vrea să spună că în savurarea frumuseții nu sîntem determinați exterior de presiuni și impulsuri ale propriei noastre naturi corporale. El dorește să prevină însă concluzia că dezinteresul, libertatea, contemplarea ar fi niște termeni care presupun răceală sau o atitudine pur intelectuală față de frumusețe. Nutrim un interes, dar nu sîntem mînați de interese. Simțim un interes atunci cînd condițiile satisfacției estetice fiind împlinite, încercăm să prelungim această satisfacție și să intensificăm activitatea armonizatoare.

Caracterul dezinteresat al plăcerii estetice aduce după sine o a doua proprietate. Excluderea oricărei referințe la avantajul privat sau la legătura personală cu ceea ce produce plăcere ne justifică aserțiunea că plăcerea se aplică oricui în mod egal. Ceea ce nu se aplică nimănui în particular se poate spune că se aplică oricui în general. Iată cel puțin una din căile pe care Kant ajunge de la prima la cea de-a doua proprietate a judecății estetice. Prima elimină toate punctele de vedere private. Cea de-a doua afirmă referința

---

27 Kant, *op. cit.*, V, 279. Partea I, div. I, § 5.

28 Obiecția lui Kant la conexiunea dintre interes și plăcere în experiența estetică ar putea constitui textul de bază al satirei lui Galsworthy îndreptate împotriva lui Soames Forsyte. Satisfacția produsă lui Soames de galeria lui de tablouri e o plăcere de posesor; galeria îi sporea orgoliul de proprietar. Dacă aceleași picturi ar fi aparținut altcuiva, interesul ar fi dispărut.

29 Kant, *op. cit.*, V, 278. Partea I, div. I, § 5.

30 *Ibid.*, V, 273. Partea I, div. I, § 2.

publică. Un obiect care îmi place esteticeşte îmi place în mod impersonal, iar ceea ce îmi place impersonal, îmi place ca unui membru al umanităţii, nu ca unui individ izolat. Prin urmare, Kant se socoteşte îndreptăţit să descrie judecata estetică sau de gust ca universală şi necesară. Cînd apreciem că ceva e frumos, pretindem ca toţi oamenii să fie de acord cu noi. Şi totuşi nu sîntem în stare să le indicăm celorlalţi oameni raţiunea exactă pentru care ar trebui să fie de acord cu noi.

INTERAC
ARMONI
RAŢIUNI
SIMŢULU

La prima vedere se pare că aici e vorba de a deduce ceva din nimic. Kant pare a spune: neexistînd particularitate şi nici o referire la o situaţie personală, există prin urmare universalitate. Dar la acest argument el adaugă unul mai pozitiv. Deşi puritatea stării de spirit estetice impune absenţa oricărui orgoliu de proprietar sau a oricărui iconoclasm de reformator, aceeaşi puritate impune prezenţa unei stări de lucruri bine definite în mecanismul mental al subiectului. Deşi pare a formula o judecată despre un lucru exterior lui însuşi, în fapt el formulează cu necesitate o judecată despre sine însuşi. Autoritatea afirmării validităţii universale a plăcerii estetice este inerentă unei stări sufleteşti despre care sîntem îndreptăţiţi să presupunem că există la toţi oamenii în anumite condiţii date. Această condiţie subiectivă este interacţiunea armonioasă a raţiunii şi a percepţiei sensibile. Sîntem logic constrînşi să admitem existenţa acestei interacţiuni armonioase ori de cîte ori constatăm în noi un sentiment favorabil progresului cunoaşterii noastre. Am putea-o denumi o vagă prevestire a unei înţelegeri încă în formare. Astfel, deşi nu sîntem obligaţi de premise logice să declarăm un lucru frumos, sîntem obligaţi de presimţirile raţiunii să-l judecăm în felul acesta.

Simţul frumuseţii e umbra străvezie aruncată de cooperarea paşnică a tuturor factorilor la faptul cunoaşterii. Această umbră cade asupra întregii întreprinderi ştiinţifice. Ştiinţa înaintează. N-ar putea-o face dacă lumea şi gîndurile noastre n-ar coopera. Dacă universul ar fi la fel de nesăbuit cum ni-l imaginăm uneori în speculaţiile noastre de coşmar sau cum o afirmăm în clipele de amară deznădejde, atunci gîndurile noastre, încercînd să legăm laolaltă moleculă de moleculă, celulă de celulă, simptom şi boală, ar ricoşa în chip derizoriu. Dar cunoaşterea sporeşte din ce în ce mai mult. Şi reflexul mental al acestei fericite stări de lucruri e sentimentul de plăcere pe care-l încercăm cînd ne aflăm în prezenţa unui domeniu al naturii ce ni se înfăţişează artificial ordonat. Deci judecata de gust care dirijează această plăcere pură reclamă consimţămîntul universal, face apel la ceilalţi să participe nu la cunoaşterea unui obiect, ci la un sentiment de plăcere propice cunoaşterii raportate la un obiect. Kant numeşte organul sentimentului estetic simţ

comun. *Sensus communis* e percepția sau reflexul lăuntric al cooperării simțului și rațiunii din om. E un fel de simpatie[31], deoarece presupune confluența sentimentului oricărui om cu sentimentul tuturor oamenilor.

ALITATEA Ă SCOP.

A treia proprietate distinctă pe care Kant o formulează prin analiza judecății de gust e „finalitatea fără scop"[32]. Această proprietate decurge foarte prompt din proprietățile deja expuse. Prin această formulare paradoxală, Kant vrea să spună că acele lucruri care ne plac din punct de vedere estetic par a fi fost destinate satisfacerii nevoilor și dorințelor noastre, cu toate că nu există nici o bază rațională pentru a presupune că există realmente o inteligență finalizantă care a produs obiectul în vederea scopului aparent. Nu putem numi frumos un obiect care ne place din cauza adaptării sale la un scop calificabil, fie el practic sau moral. Frumusețea a absolută, nu instrumentală. Kant ar fi aici exact contrarul lui Ruskin cînd acesta găsește frumusețea unei biserici proporțională cu utilitatea ei ca acoperiș, sau frumusețea unei cupe proporțională cu utilitatea ei ca recipient de băut. Sentimentul de adaptare trebuie să existe, crede Kant, dar exclusiv cel de adaptare la jocul fericit al facultăților noastre. Ce reprezintă pentru Kant valoarea pur estetică a unei biserici sau a unei cupe? Nu faptul că, în primul caz, există o protecție împotriva capriciilor vremii și adecvare la cultul divin, nici, în celălalt caz, că există o posibilitate de băut, ci în ambele cazuri faptul că există o aparență sau o formă fericit construită astfel încît să determine funcționarea ca într-un joc a facultăților noastre — lucrurile ușor de privit ne trezesc dorința de a continua să le privim, din cauză că ele satisfac necesitățile aparatului nostru vizual într-un fel pe care nu-l putem înțelege.

SEȚEA LI- ȘI FRUMU- ADEREN-

Aceste trei caracteristici ale judecății estetice stau la baza distincției kantiene dintre frumusețea liberă și frumusețea aderentă. Frumusețea liberă, spune Kant, e aceea în legătură cu care nu avem cunoștință de un scop sau de o utilizare anume. Desenele decorative grecești, frunzișurile pentru rame și cele de pe tapetele de hîrtie, fanteziile muzicale, pantomimele, dansurile, orice tip de arabescuri din orice material, acea frumusețe naturală întîlnită la flori, scoici, cristale, toate ilustrează tipul de frumusețe liberă[33]. În aceste cazuri, reacționăm nemijlocit la configurația agreabilă. Nu e nevoie să fim botaniști, spune Kant, ca să putem aprecia pe deplin frumusețea trandafirului sau a irisului[34]. De fapt merge mai departe. El e de părere că a cunoaște științific funcțiile părților unei flori se opune sentimentului liber al frumuseții. Omul de știință nu reacționează ca atare la finalitatea fără scop a lucrului

---

[31] Kant, *op. cit.*, V, 367. Partea I, div. I, § 40.
[32] *Ibid.*, V, 290, 291. Partea I, div. I, § 11.
[33] *Ibid.*, V, 299. Partea I, div. I, § 16.
[34] *Loc. cit.*

pe care-l contemplă, ci la concordanța lui cu un scop cunoscut. Kant își dă seama cît de rară e în ultimă instanță frumusețea liberă din această pricină. Și astfel adaugă o categorie de frumusețe numită de el aderentă. Aici intră obiecte precum casele, palatele, arsenalele, bisericile, chioșcurile, la care aprecierea configurației e însoțită de cunoașterea scopului slujit. Cele două satisfacții, cea a sentimentului liber al formei și cea a inteligenței practice, se aglutinează într-o singură experiență. Deși se produce o pierdere de puritate, e un cîștig de bogăție. Kant admite că măreție și importanță superioară au acele experiențe în care devenim conștienți în același timp de formă și de conținut, forma ca o factură armonioasă, iar conținutul ca un instrument apt pentru un bine recunoscut.

Pentru Kant, cazul suprem de frumusețe aderentă e frumusețea ideală. Bărbații și femeile nu pot avea decît frumusețe aderentă, din cauză că, admirîndu-le forma, crede Kant, nu-i putem niciodată abstrage de conceptul folosirii și tipului lor[35]. O femeie frumoasă nu poate fi niciodată simplu ritm liniar; ea ne impresionează întotdeauna ca excelent adaptată funcției unei femei în scopul de a ni se impune ca frumusețe. Cu alte cuvinte, în frumusețea umană e prezent idealul de umanitate. După Kant, ajungem la acest tip printr-un dublu proces: întîi se obține o medie sau o normă a oricărui grup omenesc prin eliminarea particularităților specifice. Astfel, obținem un fel de fotografie compusă. Dar ca să existe frumusețea ideală, peste frumusețea normală a unui tip trebuie să se suprapună impresia de adaptare la destinul moral. Un om arată a om în primul rînd pentru că seamănă cu congenerii săi din punct de vedere biologic; dar în al doilea rînd sau într-un sens mai înalt, pentru că arată ca și cum și-ar putea împlini admirabil datoriile sale caracteristic umane — devotamentul față de umanitate, menținerea bunei-credințe, sporirea cantității de bine din lume. Deși acest tip de frumusețe constă pe jumătate din respinsul concept de „perfecțiune" — acea perfecțiune pe care o apreciază rațiunea — Kant o readuce în tabloul estetic din considerație pentru totalitatea satisfacerii dorinței de armonie a omului. Frumusețea aderentă, în cel mai înalt punct al ei, include chiar o semnificație morală [36].

Analiza frumuseții ideale nu e singurul caz în care Kant înclină judecata estetică spre judecata morală. El divide în chip original judecățile estetice în judecăți ale frumosului și judecăți ale sublimului, iar această diviziune corespunde unei tensiuni din experiența estetică. În măsura în care judecata estetică postulează frumosul, ea e atrasă către cunoașterea intelectuală; în măsura în care postulează sublimul, ea tinde să se îndepărteze de poziția ei

[35] *Ibid.*, V, 299, 300. Partea I, div. I, § 16.
[36] *Ibid.*, V, 303. Partea I, div. I, § 17.

centrală în direcţia sferei suprasensibile a moralităţii. În cazul judecăţii despre sublim, sînt mult mai uşor de înţeles caracterizările kantiene ale experienţei estetice ca subiectivă şi ca sugerînd, fără a revela cu totul, relaţia omului cu un tot absolut.

BLIMUL.

Procesul judecăţii sublimului are pentru Kant două faze: prima este eşecul sensibilităţii omeneşti în prezenţa mărimii sau forţei naturii[37]. Stelele din cer sau nisipul de pe ţărmurile mării depăşesc prin infinitatea lor capacitatea minţii omeneşti de a-şi face o impresie unică şi coerentă despre numărul şi întinderea lor. Sau o furtună pe mare sau o prăbuşire torenţială de ape uluieşte imaginaţia umană printr-o forţă ce pare incomensurabilă în cel mai înalt grad cu forţa corpului omenesc. Astfel, „un obiect sensibil . . . prin mărimea sa poate să ne încordeze şi suprasolicite imaginaţia pînă ce ea se simte învinsă“[38]. Aici intervine cea de-a doua fază a sentimentului sublimului. Imaginaţia copleşită „în efortul ei de a se lărgi, se retrage în sine“[39]. Cu alte cuvinte, experienţa sublimului duce la un recul de la impresia de măreţie naturală la demnitatea morală a omului, care întrece orice număr sau forţă din natură. Are loc întîi o frînare, apoi o revărsare în sensul dorit al demnităţii şi vocaţiei suprasensibile a omului. Mai întîi e o suspensie, apoi destinderea în expansiunea sufletului către atitudinea morală. „Sentimentul sublimului din natură înseamnă respect pentru propria noastră menire, pe care, printr-o anumită subrepţie, o atribuim unui obiect al naturii.“[40] Tendinţa spontană a spiritelor noastre e de a numi sublime oceanul sau cerul înstelat, dar adevărata semnificaţie lăuntrică a instinctului nostru e respectul pentru o făptură spirituală care poate rămîne netulburată, ba chiar să se simtă înălţată de admiraţie în prezenţa existenţelor naturale care pe plan pur fizic o reduc la insignifianţa unui vierme. Vedem astfel iarăşi cum Kant alunecă aproape insensibil de la sfera estetică, postulată de el ca absolut unică, în sfera morală. Experienţa sublimului, am putea spune oarecum, e o presimţire a moralităţii. E moralitatea izgonită din frumuseţe şi care se întoarce pe uşa din dos şi tinde a-şi redobîndi mai vechiul primat.

În comparaţie cu experienţa frumuseţii, sentimentul sublimului se orientează mai degrabă către subiect decît către obiect; sugerează mai degrabă mişcarea decît repaosul; mai degrabă cantitatea decît calitatea; şi foloseşte un material inform din care construieşte ceva ce place în loc de tipare armonios configurate. După cum, pentru Kant, sublimul se referă la mărime sau la forţă, el îl numeşte sublimul matematic sau sublimul dinamic. Sublimul matematic este experienţa unui obiect pe care nu-l putem măsura. Piramidele

[37] *Ibid.*, V, 323. Partea I, div. I, § 26.
[38] Citat de Caird, *op. cit.*, II, 403; *Werke*, V, 323. Partea I, div. I, § 26.
[39] *Loc. cit.*
[40] *Ibid.*, V, 329. Partea I, div. I, § 27.

din Egipt, Sfîntul Petru de la Roma și sistemele Căii Lactee epuizează capacitățile noastre de numărare[41]. Întrebuințăm instinctiv o unitate sau o măsurătoare antropomorfică. Dar în raport cu aceste extensii enorme, repetiția unității ar fi trebuit împinsă pînă la o limită de-a dreptul inutilă. Mai semnificativ e sublimul dinamic, ce constă în prezentarea forței care iarăși face inutile măsurătorile în termeni antropomorfici. Pentru experiența estetică a sublimului esențială e absența fricii în fața acestor obiecte mărețe și puternice. Frica introduce un interes fizic care pentru Kant e întotdeauna inadecvat în experiența estetică. „Cel care se teme nu poate formula nici o judecată despre sublimul naturii, întocmai după cum nici cel ispitit de înclinație și apetit nu poate formula nici o judecată despre frumos.“[42]

ARTA CA
MORAL.

Discutînd despre definiția kantiană a frumuseții ideale și a sublimului, am remarcat că în ea se strecoară un interes moral. Aproape de sfîrșitul *Criticii judecății estetice*, Kant face un subiect de sine stătător din relația gustului cu morala[43]. El spune că o idee estetică poate sluji drept simbol moral. Face deosebirea dintre o schemă și un simbol. Schema e o diagramă ce ajută minții să prindă un înțeles care nu poate fi niciodată furnizat literal în percepția sensibilă, dar care poate corespunde punct cu punct unui atare tablou. Simbolul, pe de altă parte, deși un analog, seamănă cu ceea ce el simbolizează numai în planul organizării sale. Un organism simbolizează un guvernămînt constituțional; o mașină, un despotism.

SPONTAN
CREATOA

Kant se ocupă nu numai de produsele și aprecierea formei estetice, dar și de puterea care le creează. Geniul, spune el, e natura lucrînd ca rațiune în om[44]. E un talent de a produce ceva pentru care nu se poate da nici o regulă. Producția lui trebuie să semene într-un anumit sens cu o dezvoltare naturală. Nu trebuie să trădeze nici un efort trudnic, nici o formă academică. Geniul artistic se deosebește în mod specific de ceea ce poate fi dobîndit prin străduință sprijinită de imitație. Subliniind astfel aspectul de generație spontanee a geniului, Kant cade de acord cu toți artiștii creatori care au considerat cu neputință de dat o descriere conceptuală a modului de a crea frumosul și nu au găsit altă comparație mai nimerită decît cea de gestație. Kant spune că Homer și Wieland n-ar fi putut arăta cum le-au intrat și cum li s-au potrivit ideile în creier, pentru bunul motiv că nu știau nici ei înșiși, neputînd astfel să-i învețe și pe alții. Ne gîndim la fraza lui Lessing, „țîșnirea vie a inspirației“, care lui, simplu om de talent, lucrînd după reguli, i-a lipsit. Astfel, arta se deosebește după Kant în mod negativ de știință, pentru care se pot da reguli. Kant a crezut că oricine ar putea reuși în știință muncind suficient.

---

41 *Ibid.*, V, 323, 328. Partea I, div. I, § 26.
42 *Ibid.*, V, 332. Partea I, div. § 28.
43 *Ibid.*, V, 428—431. Partea I, div. I, § 59.
44 *Ibid.*, V, 393. Partea I, div. I, § 49.

Astfel s-ar deosebi Newton de Mozart. Regulile procedării științifice sînt expuse la lumina zilei și la îndemîna oricui. Căile artistului sînt obscure și enigmatice pentru majoritatea oamenilor, adeseori și pentru el însuși.

O condiție pozitivă a geniului creator e prezența sufletului *(Geist)*. Prin aceasta Kant înțelege fecunditatea înnăscută, un soi de bogăție a minții, favorabilă încolțirii și producerii unor mlădițe poate chiar dezordonate și obscure, fără de care însă nimic original nu se poate face în artă. Spontaneitatea capricioasă a lucrării întreprinse de *Geist* e imitată de oamenii inferiori, dar imitația lasă întotdeauna urme compromițătoare. Deși oamenii mai puțin interesați greșesc încercînd să maimuțărească toate idiosincraziile geniului, acești veleitari intuiesc în mod corect că din operele geniului se poate extrage o regulă generală a producției. Geniul nu urmează nici un fel de reguli, dar furnizează un model din care se pot scoate reguli. E tocmai misiunea gustului să tundă excentricitățile din producția extraordinar de îmbelșugată a geniului și să alcătuiască un model mai armonios și mai adecvat decît ar fi putut-o face însuși geniul[45].

Geniul mai e definit de Kant și ca facultate a ideilor estetice[46]. Prin idei estetice el înțelege reprezentări ale imaginației pentru care nici o idee intelectuală nu este adecvată. Există imagini accesibile geniului care se află dincolo de hotarele gîndirii abstracte; astfel sînt miturile lui Platon, în care sufletul apare ca un conducător de care strunind feluriți bidivii, și imaginile din *Divina Comedie* a lui Dante, în care curcubeele și trandafirii, rîurile de sînge și lacurile de gheață dau impresia cerului și infernului mai bine decît discursul rațional.

Kant a sperat să scape filosofia de nesfîrșitele dezbateri și s-o pună în chip decis pe drumul uniform al progresului. În realitate, a provocat o mișcare revoluționară de gîndire care a depășit curînd limitele trasate de el. Obser-

[45] Istoria ideii de geniu a constituit subiectul a numeroase studii recente. Inițial, cuvîntul desemna un demon sau o ființă demonică asemeni vocii lăuntrice a lui Socrate. După ce credința în demoni a început să se stingă, probabil pe la mijlocul secolului al XVI-lea, a început să se răspîndească termenul în înțelesul lui modern. (Cf. Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, 1926, p. 296.) A devenit acum echivalent cu *ingenium*, fiind asimilat teoriei platonice a inspirației. Această combinație de idei a jucat un rol proeminent în estetica secolului al XVIII-lea. Îndeosebi în Anglia, conceptul de geniu era utilizat ca armă împotriva clasicismului și regulilor estetice. Inspirația divină era opusă legislației raționale. Acest iraționalism preromantic englez, culminînd în *Conjectures on Original Composition*, scrierea lui Young, i-a impresionat profund pe scriitorii germani. (Hermann Wolf, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*; vol. I, *Von Gottsched bis Lessing*, 1923; Hans Thüme, *Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England*, în: *Studien zur Englichen Philologie*, fasc. LXXI.) Dar ideea de geniu creator, dacă e luată ca bază a esteticii, subminează în mod evident orice altă teorie. Astfel a început căutarea disperată a unei sinteze a conceptelor polare de inspirație și reguli. Procesul acesta a fost desăvîrșit de formula kantiană: geniul e talentul „prin care natura dă reguli artei". În speculația post-kantiană, problema a căpătat un nou aspect: scopul mărturisit era acum de a elabora o teorie estetică ce să reflecte experiența geniului, cu alte cuvinte, de a raționaliza inspirația.

[46] *Werke*, V, 398 urm. Partea I, div. I, § 49.

vaţia e valabilă şi în cazul esteticii lui. Armonia dintre raţiune şi natura lucrurilor pe care credea că o simţim în plăcerea estetică, nu era pentru el susceptibilă de expunere discursivă, iar filosofia lui n-a sugerat-o decît din depărtare. Urmaşii lui au vrut să pătrundă pînă la izvorul ascuns al unei ultime unităţi metafizice, unde să situeze însuşi centrul schemei lor teoretice. Ca urmare a acestei dorinţe a urmaşilor săi, ideea de finalitate a lui Kant a fost umflată dincolo de adevăratele ei limite. În *Critica puterii de judecată*, Kant tratează natura organică şi frumuseţea ca fenomene paralele. În loc de a simţi o „finalitate fără scop" în perceperea subiectivă a lucrurilor, putem, printr-un artificiu de raţionament, atribui un scop obiectiv lucrurilor înseşi. Putem concepe natura ca şi cum ar fi creată în funcţie de anumite destinaţii. Desemnarea locului unei atare teleologii a naturii şi definirea validităţii ei limitate constituie obiectul părţii a doua a celei de-a treia *Critici*. Aici se revelă ideea euristică a unui mare sistem de finalităţi al naturii. În acest cadru, spune Kant, „şi frumuseţea naturii... poate fi privită ca un fel de finalitate obiectivă a naturii. ... Putem privi ca o favoare acordată nouă de natură, că a împărţit cu atîta îmbelşugare, pe lîngă ceea ce e util, frumuseţea şi farmecul; putem, aşadar, s-o iubim... şi să ne simţim înnobilaţi în această contemplaţie; întocmai ca şi cînd natura şi-ar fi construit şi împodobit teatrul ei splendid chiar cu acestă intenţie"[47]. Asemenea afirmaţii i-au smuls acordul înflăcărat al lui Goethe. Dar Goethe, romanticii şi Schelling, preluînd ideea strînsei înrudiri dintre natura organică şi artă, nu s-au preocupat de restricţiile impuse de Kant tezei sale. Din punctul de vedere al lui Kant, ei erau împinşi de legitima admiraţie pentru finalitatea aparentă a naturii să se lase ridicaţi „prin greşită înţelegere... pe culmea fanatismului"[48].

ŞINGULARI[TATEA] POZIŢIEI [LUI] GOETHE.

Locul lui Johann Wolfgang Goethe (1749—1832) în dezvoltarea esteticii germane ar putea fi luminat cu ajutorul unei comparaţii. Să ne imaginăm un ornament geometric cu o figură în centru: această figură mediană e încadrată de o fîşie analogă la periferie. Înlăturaţi centrul — ceea ce rămîne va avea încă echilibru şi ordonare. Şi totuşi noul întreg ne va produce o impresie de gol şi neîmplinit. La fel, o linie dreaptă de gîndire ducînd de la Kant la Schiller, romantici, Schelling şi Hegel. Ca s-o desenăm cu precizie, nici n-avem nevoie să-l menţionăm pe Goethe. Totuşi, un atare tablou istoric ne-ar lăsa cu impresia că estetica germană, oricît de admirabilă şi profundă, a fost în definitiv o aventură întîmplătoare, un miraj speculativ plin de culoare. Apropiindu-ne de Goethe, simţim sub picioare pămîntul ferm al realităţii. De la zborul speculativ ne întoarcem la experienţă, deşi nu la experienţa oricui. Rareori s-a

[47] *Ibid.*, pp. 286 urm. Partea a II-a, § 67.
[48] *Ibid.*, p. 264. Partea a II-a, § 62.

văzut experienţa interpretată de un geniu de-o asemenea anvergură. Rareori a mai fost un ochi omenesc mai larg deschis la realitate.

Singularitatea poziţiei lui Goethe face dificilă aprecierea contribuţiei sale la adevărata-i valoare. Gînditorii germani din jurul lui au ajuns la frumos, împărăţia vizibilului şi audibilului, de la transcendent şi invizibil. Lor li s-a părut că atingerea aparenţei sensibile a frumuseţii cere un efort extraordinar, iar atingerea acestui ţel constituia pentru ei suprema încercare a întreprinderii lor speculative. Solger declara că frumuseţea e un paradox din cauză că uneşte viaţa infinită a Ideii cu existenţa finită. Şi e vorba numai de expresia extremă a unei convingeri subiacente esteticii germane în totalitatea ei. Pentru Goethe, dimpotrivă, frumuseţea era cel mai natural lucru din lume. Spiritul lui, imperturbabil de limpede şi suveran, se simţea ca la el acasă în lumea aparenţei. El era născut în ceea ce pentru compatrioţii lui era doar pămîntul făgăduinţei. Totuşi tărîmul transcendentalului nu-i era necunoscut. Credea în „inscrutabilul" care împresoară sfera experienţei noastre; îi învăţa pe oameni „să-l venereze în linişte"; îi semnala vestigiile în natura împrejmuitoare şi, în poezia sa orfică, ne îngăduie o viziune fugitivă a misterului. Dar încercarea de a-l dezvălui prin speculaţie i se părea că violează hotarele sacre ale competenţei omeneşti. „Despre Absolut în sens teoretic", scria el referindu-se implicit la speculaţia post-kantiană, „nu cutez a vorbi; susţin totuşi că acela care l-a recunoscut în aparenţă şi nu-şi mai ia ochii de la el, va trage mari foloase de pe urma lui."[49] Accentul, în acest aforisim, cade pe cuvîntul „aparenţă"[50].

O caracteristică marcată a filosofiei germane de la Kant încoace e faptul că ea nu acceptă realitatea ca un dat indiscutabil, ci încearcă să-i găsească originea în procesul cognitiv. Perspectiva lui Goethe e şi de astă dată în totală opoziţie cu această abordare „subiectivă". Secretul realizărilor sale, explică el, stă în aceea că nu a gîndit niciodată despre gîndire[51]. Atitudinea lui faţă de lume e caracterizată de acceptarea smerită şi recunoscătoare, iar mijlocul lui de a pune stăpînire pe ea este intuiţia *(Anschauung)*. Foarte diferită de „intuiţia intelectuală" introspectivă *(intellektuelle Anschauung)* a lui Fichte şi Schelling, acea *Anschauung* goetheană e în întregime absorbită în obiect, este o vizualizare fidelă a lumii. Singur Goethe printre gînditorii moderni

---

[49] *Maximen und Reflexionen über Literatur und Ethik*, în *Werke*, Grossherzogin Sophie Ausgabe, XXXXII, 142.

[50] Wilhelm Dilthey a caracterizat funcţionarea spiritului goethean ca o „gîndire intuitivă *(anschaulisches Denken)* constant animată de un sentiment al unităţii universului". *Goethe und die dichterische Phantasie*, în *Das Erlebnis und die Dichtung*, ed. a 6-a, 1919, p. 249.

[51] *Zahme Xenien*, seria a 7-a:

„Wie hast du's denn so weit gebracht?
Sie sagen, du habest es gut vollbracht!
Mein Kind, ich habe es klug gemacht:
Ich habe nie über das Denken gedacht."

e capabil să adopte limbajul marilor presocratici, căci asemenea lor, şi el ve dea realitatea ca pe un cosmos. Unul din fragmentele sale heraclitiene sună: „Căci zeii ne-au învăţat cum să le imităm lucrarea; totuşi noi nu ştim decît ce facem, continuînd să ignorăm ceea ce imităm“[52]. Încă o dată Goethe stăruie asupra limitelor puterii noastre fără să arunce vreo umbră de îndoială asupra realităţii acelei sfere prototipice pe care o desemnează simbolic prin „zeii“. „Nu ştim decît ce facem“, adică limitele cunoaşterii noastre sînt hotărîte de limitele activităţii noastre. Nu există act de pură contemplaţie dincolo de viaţa noastră practică, revelînd Existenţa ca atare. Chiar şi pura vizualizare, practicată şi exaltată de Goethe, e un mod de activitate, asimilarea şi apropierea realităţii de către subiect[53].

GOETH SUBIEC TEORE ESTETI

Unicitatea poziţiei lui Goethe constă apoi în faptul că el apare în istoria esteticii în două ipostaze: ca subiect şi ca agent. El a arătat ce este arta prin opera sa poetică şi prin personalitatea sa cu încă şi mai mare eficacitate decît prin aserţiunile sale teoretice. Oamenii au simţit că, prin persoana lui, însăşi imaginaţia creatoare sălăşluia printre ei şi esteticienii i-au privit lucrarea spiritului ca pe un model viu din care ei îşi puteau extrage teoriile. Dar ei au văzut imaginaţia creatoare nu ca simplu joc al unei forţe naturale ce poate fi supus analizei ca oricare alt fenomen din natură. Investigarea lor în vederea găsirii unei definiţii a frumuseţii era legată pentru ei de căutarea unei vieţi frumoase. Or, acest ideal părea să se fi întrupat în carne şi oase în persoana lui Goethe sau cel puţin într-unul din aspectele ei. Întrebarea crucială, cu implicaţie estetică şi în egală măsură etică, era cum să se unească partea intelectuală şi cea senzorială din om într-un tot armonios. Natura însăşi părea a fi rezolvat această problemă dînd naştere constituţiei perfect construite şi sănătoase a acestui om. Goethe a exprimat elementul fizic al existenţei omeneşti cu o graţie atît de ireproşabilă, încît ne face să uităm îndrăzneala limbajului său. Apoi, chiar cînd vorbeşte de misterele lumii în calitate de poet şi vizionar, el nu-şi pierde nimic din omenia lui simplă şi modestă. S-a remarcat adeseori că strădania gînditorilor germani de a găsi adevărul în frumuseţe implică un ţel religios. Goethe era menit să devină obiectul acestui cult intelectual.

Distincţia dintre Goethe ca subiect al analizei estetice şi Goethe ca doctrinar în materie de estetică, oricît de însemnată, nu presupune temeiuri intelectuale divergente. Raţiunea acestui fapt e că teoria lui Goethe constă în mare măsură într-o autoexplicare. El nu şi-a formulat niciodată ideile pe marginea unor teme estetice generale sub o formă sistematică, iar numeroa-

[52] *Aus Makariens Archiv*, Grossherzogin Sophie Ausgabe, XXXXII, 185.

[53] Cînd Novalis l-a caracterizat pe Goethe ca „poet practic“, el avea în vedere tocmai această trăsătură pragmatică a naturii lui; *Schriften*, ed. Paul Kluckhohn, 1928, 4 vol, vol. II, p. 404.

sele și importantele reflecții pe care le rostea cu diferite ocazii alcătuiesc o parte din ceea ce el însuși numea o confesiune. Confesiunea însă, la Goethe, nu înseamnă revelarea eului său intim, ci mai degrabă reflectarea procesului în care eul i se lărgește și se transformă într-o lume. Confesiunile lui Goethe exprimă dezvoltarea înțelepciunii sale. Ca atare, gîndirea lui estetică nu e nici analiza detașată a obiectului, nici oglindirea introspectivă a eului individual[54]. E o reflecție ce însoțește și promovează creația artistică. Întrucît ținta acestei reflecții e de a ridica actul creator la un mai înalt nivel de valabilitate, ea revelă în primul rînd trăsăturile universale ale procesului imaginativ. Astfel, deși prezentînd o cunoaștere adevărată, rămîne cu toate acestea revelare de sine. Ceea ce înseamnă că îl revelă pe Goethe ca individ angajat în procesul de *Bildung*, autoformare. Vechea idee platonică de „a te modela pe tine însuți" — metaforă luată din domeniul sculpturii — reînvie la poetul german[55]. Prin *Bildung*, omul ajunge să locuiască o sferă în care excelența morală, raționalitatea completă și activitatea estetică se combină formînd sfera „universal umanului". Iar acest „universal uman", umanitatea din om, nu e un concept transcendent, nici o lege abstractă. Întruparea lui într-o personalitate e deopotrivă un dar și o împlinire. Nici un efort arzător, nici o strădanie susținută nu poate face mai mult decît să degaje „forma plăsmuită" cu care natura ne-a pecetluit pe fiecare dintre noi.

Mai există încă un aspect al unicității lui Goethe. Încă de la începuturile dezvoltării sale la Baumgarten sau, ca să mergem și mai înapoi, de la începuturile sale din filosofia greacă timpurie, gîndirea estetică fie a subordonat arta filosofiei, fie le-a grupat pe amîndouă laolaltă. Această analogie conținea germenii unei vechi rivalități care avea să devină tot mai mult forța activă de la baza noilor dezvoltări. Cu cît mai înverșunată e lupta de surprindere a Absolutului în filosofia post-kantiană, cu atît mai pregnantă devine această competiție. Goethe e în afara și deasupra unui asemenea conflict. În el, antagonismul forțelor rivale s-a împăcat și-a fost înlocuit de-o conlucrare rodnică. Ocazional, e drept, el întrebuințează vorbe aspre și disprețuitoare în referirile sale la filosofie. Atunci însă ținta lui e mai degrabă un anumit tip de filosofie, decît școala modernă de gîndire care-l învață pe om să se închidă în propriul său spirit și să caute a-i descoperi natura operațiilor lui tainice[56]. Mai mult, aceste izbucniri sînt însoțite de observații nu mai puțin neprietenoase la adresa poeziei, formulate în perioada cînd

[54] Charles du Bos, în *Aperçus sur Goethe* (*Approximations*, 5-ième série, 1932, pp. 175 urm.) îl caracterizează pe poet ca „geniu antiintrospectiv". Autorul paginilor de față a găsit date prețioase în acest studiu subtil și profund. Nicăieri altundeva n-a întîlnit o analiză mai la obiect a perspectivei specific goetheene asupra vieții.

[55] Platon, *Statul*, 500 d.

[56] *Der Sammler und die Seinigen*, 2. Brief, *Werke*, Jubiläumsausgabe, XXXIII, 141.

interesul lui Goethe pentru ştiinţele naturii predomina. În straturile mai adînci ale spiritului goethean există o perfectă armonie, chiar o coincidenţă a facultăţii creatoare şi a celei cognitive. Într-unul din cele mai importante documente autorevelatoare, vorbind despre sine la persoana a treia, Goethe spunea: „Pururi activul instinct formativ al poetului (*poetischer Bildungstrieb*), lucrînd progresiv atît lăuntric cît şi în exterior, alcătuieşte centrul şi temelia existenţei sale“[57]. Cuvîntului *poetisch* din aforismul lui Goethe trebuie să i se acorde acea semnificaţie completă care ne duce cu gîndul la sensul originar de ποιεῖν, a face, a crea. Or, acest efort formativ sau creator descoperit de Goethe în însuşi miezul existenţei sale nu e nici o facultate artistică, nici una teoretică. Ci amîndouă. E chiar mai mult decît atîta, căci el îmbrăţişează întreaga sferă a conduitei. El desemnează toată acea activitate umană care scoate ordine din haos, care descoperă sau produce formă, lege, conexiune, semnificaţie. Dacă o lume este realitatea perfect apropriată de către om, atunci acest efort elementar ar putea fi denumit nisus cosmogonic sau instinct creator de lume.

Caracterizarea îngustă a propoziţiei de mai sus ca „idealistă“ ar fi o greşeală. Goethe asemuie subiectul ce-şi plăsmuieşte lumea cu o flacără devorînd fitilul[58]. Şi tot el ne spune că a socotit întotdeauna lumea ca fiind mai ingenioasă decît geniul său[59]. Nu există spontaneitate pură şi impuls creator de o parte şi pură pasivitate de cealaltă. Ori de cîte ori are loc o producţie autentică, ori de cîte ori are loc un salt înainte printr-o înfăptuire omenească, atunci un individ trebuie să fi descoperit ceva înrudit cu sine. Putem dori o atare întîlnire şi ne putem pregăti pentru ea. De vreme ce evenimentul însuşi nu poate fi hotărît sau calculat dinainte, creaţia ţine de sfera supraumană a demonicului.

Impulsul creator poate fi pus la lucru şi în sfera cunoaşterii. Astfel, Goethe a studiat natura culorilor, a făcut descoperiri importante în domeniul anatomiei şi a contribuit la discuţiile despre problemele meteorologice. În toate aceste străduinţe, natura era pentru el revelarea unei ordini continue şi vizibile. Ţinta lui era de-a pune această ordine în lumină, de a o face, ca să zicem aşa, mai vizibilă. Totodată, el urmărea să nu încalce hotarele acestei lumi vizibile — lumea la care organele noastre de simţ reacţionează bucuros şi care poate fi reprodusă prin imaginaţia artistică. Prin urmare, el a respins teoria optică a lui Newton pe motiv că nu izbuteşte să ia în considerare efectul imediat al culorilor în percepţia noastră. Din acelaşi motiv a detestat telescoapele şi microscoapele — artificii care deformează perspectiva

[57] *Fragment*, 1797, Propyläenausgabe, XI, 451.
[58] Conversaţie cu Riemer, *Goethes Gespräche*, Gesamtausgabe, ed. Freiherr von Biedermann, 5 vol., 1909–1911, I, 255.
[59] Cf. Charles du Bos, *op. cit.*, p. 289.

naturală a experienței așa cum e ea condiționată de organismul uman. Și acolo unde alții ar fi postulat un concept sau o lege abstractă pentru a explica o serie de fenomene, Goethe a încercat să surprindă un „fenomen ori ginar" *(Urphänomen)*, cristalizarea ordinii logice într-un lucru vizibil unic. Astfel trecerea, să zicem, de la o investigație meteorologică asupra naturii granitului la poezie era pentru el trecerea de la o extremă la alta, de la studierea celui mai static la studierea celui mai volatil obiect din natură. Dar această schimbare însemna pentru Goethe mai curînd deplasarea de la un obiect la altul (ambele obiecte, în definitiv, fiind reciproc legate ca părți ale aceleiași lumi), decît o schimbare radicală de procedare și perspectivă. Artistul, nu mai puțin ca meteorologul și botanistul, e un cercetător al naturii avid de a revela adevărul ce scapă observatorului superficial.

Merck a ghicit de timpuriu natura geniului lui Goethe. Îi adresa chiar lui aceste pătrunzătoare cuvinte: „Tendința dumitale, invincibila dumitale înclinație e de a-i conferi realității o formă poetică; alții caută să realizeze așa-zisul poetic, imaginativul, și asta nu-i duce la altceva decît la nonsens"[60]. Goethe a acceptat acest diagnostic. Aproape o jumătate de veac mai tîrziu el îi spunea lui Eckermann: „Toate poeziile mele sînt poezii ocazionale, inspirate de realitate și avîndu-și rădăcinile în realitate. Nu pun nici un preț pe poeziile plăsmuite. ... Realitatea oferă motivele, detaliile ce urmează a fi redate, sîmburele propriu-zis; dar ca să facă din aceste elemente un tot viu și frumos e treaba poetului"[61]. Pe baza acestor principii, Goethe i-a sfătuit pe Eckermann și pe alții cum să procedeze în încercările lor poetice. Lecțiile poetice ale bătrînului maestru, inculcînd invariabil un studiu amănunțit al naturii, trebuie luate în contextul lor, adică în raport cu scopul maestrului și cu caracterul elevului. Ele nu conțin vreun adevăr ultim despre poezie și nici nu reflectă practica lui Goethe însuși. O remarcă privitoare la propria sa experiență dezvăluie o cunoaștere mai adîncă. „Am scris pe *Götz von Berlichingen*", spunea el, „cînd eram un tînăr de 22 de ani și, totuși, după trecerea de zece ani am rămas uimit cît de adevărat mi-l reprezentasem. Precum e știut, nu apucasem să trăiesc și nici să văd ceva asemănător; pesemne însă că posedam cu anticipație cunoștința atîtor situații omenești diferite."[62] Apoi Goethe adaugă aceste cuvinte încă mai notabile: „Cînd mai tîrziu, cunoscînd realitatea, am găsit că lumea arată totuși așa cum mi-o închipuisem, ea m-a contrariat și mi-a tăiat pofta de a o mai reprezenta. Aș putea spune chiar că, dacă aș fi așteptat să reprezint

---

[60] Johann Heinrich Merck, *Schriften und Briefwechsel*, în Auswahl herausgegeben von K. Wolff, 2 vol., 1909, I, 10.

[61] *Gespräche mit Eckermann*, 18 septembrie 1823. (V. *Convorbiri cu Goethe*, trad. de L. Iliescu, E, L. U., 1965, pp. 57–58.)

[62] *Ibid.*, 26 februarie 1824. Trad. cit., p. 104.

lumea abia după ce am cunoscut-o bine, atunci n-aş fi putut decît să-mi bat joc de ea“.

În repetate rînduri s-a ivit ideea că poezia e o anticipare a cunoaşterii raţionale. Observaţia citată mai sus şi întemeiată pe o experienţă mai vastă decît ar putea etala oricare alt cercetător al problemei, atestă adevărul. Totuşi pentru Goethe însuşi acesta nu e decît un adevăr parţial. Fazele vieţii sale sînt marcate de treceri alternative de la poezie la ştiinţă şi de la ştiinţă la poezie. Şi de fiecare dată, resurecţia creaţiei poetice dezvăluie o nouă sferă de pătrundere, anticipă un tărîm neexplorat al adevărului. Într-o altă conversaţie cu Eckermann, el discută despre tratarea inconsecventă a luminii într-un peisaj de Rubens: figura aruncă umbra în spate, în profunzimea picturii, iar umbrele copacilor cad în faţă, spre privitor. Goethe justifică această inconsecvenţă făcînd apel la legile specifice ale imaginaţiei. „Dacă, datorită imaginaţiei, nu ar lua naştere lucruri care rămîn veşnic problematice pentru raţiunea noastră, atunci imaginaţia n-ar însemna nimic.“[63] Combinînd ideea de anticipare şi cea de supremaţie a imaginaţiei, punctul de vedere al lui Goethe poate fi parafrazat după cum urmează. Poezia, şi arta în genere, e anticipaţie. Ca atare, ea poate fi parţial înlocuită de experienţa raţională. Dar în esenţa ei propriu-zisă, o operă de artă anticipă ceea ce scapă veşnic verificării prin experienţă. De aici se poate spune că artistul e sclavul şi totodată stăpînul naturii. El nu poate schimba detaliile, de pildă structura anatomică a trupului unui animal, fără a distruge caracterul particular a naturii. Întregul pe care doreşte să-l creeze nu se găseşte în natură. El izvorăşte din spiritul artistului sau mai degrabă se datorează unui „suflu fertilizator“ ce bate către el dinspre Divinitate[64]. Astfel, libertatea imaginaţiei nu e arbitrarietate. Călăuzită de inspiraţie, ea anticipă un strat al realităţii cu care ne e pentru totdeauna interzisă comunicarea în termenii cunoaşterii obişnuite.

EMULAŢIA
TOARE A
TULUI ŞI
TURII.

Procesul creator se desfăşoară deci pentru Goethe ca un joc de acţiune şi contra-acţiune între natură şi artist. În această emulaţie, ambii competitori ies finalmente victorioşi. Artistul depăşeşte natura şi ajunge la divin sau, cum îi place lui Goethe să spună, la demonic. Numai dacă arta îi e însă mare şi pură i se revelă opera ca o „a doua natură“ mai degrabă decît ca o anulare suprasensibilă a naturii[65]. În două rînduri şi-a descris Goethe fazele emulaţiei sale ca un progres dialectic. E caracteristic pentru elementul practic din gîndirea estetică a lui Goethe faptul că aceste două analize se referă la pictură, nu la poezie. Într-un domeniu în care geniul lui refuza să-l conducă la

[63] *Ibid.*, 5 iulie 1827. Trad. cit., p. 253.
[64] *Ibid.*, 18 aprilie 1827.
[65] *Ibid.*, 26 februarie 1831.

o victorie facilă, reflecţia auxiliară izvora mai abundent. Prima tratare a acestui subiect poartă titlul de *Simplă imitare a naturii, manieră, stil*[66]. În primul stadiu, artistul se devotează cu toată fidelitatea redării naturii. La acest nivel se poate atinge o înaltă desăvîrşire, iar asemenea misiuni umile, dar rodnice, pot fi cel mai bine îndeplinite de o minte calmă şi leală, deşi oarecum mărginită. Un spirit mai îndrăzneţ va găsi că e necesară sacrificarea multor amănunte pentru a face mai vizibile trăsăturile predominante şi astfel progresează către o a doua fază. Simpla silabisire a mesajului naturii îl irită. Pentru a-i exprima semnificaţia, el inventează un limbaj artistic propriu. De vreme ce însă limbajul acesta e făcut să-i reflecteze perspectiva lui personală, vor fi tot atîtea limbaje cîţi artişti. Această „metodă mai lesnicioasă" de reprezentare expresivă e numită de Goethe „manieră" *(Manier)*, luînd cuvîntul într-un „sens înalt şi respectabil". Dar cu cît mai liber îşi utilizează artistul abrevierile realităţii inventate de el însuşi, cu atît mai mult se îndepărtează de natură. Pînă la urmă, limbajul lui poate deveni o rutină golită de semnificaţie. Numai o întoarcere la natură îl poate salva şi ridica în cele din urmă pe culmea perfecţiunii, stilul. Stilul decurge şi el din studiul naturii. El nu e însă bazat pe perceperea obiectului înfăţişat simţurilor noastre, ci pe înseşi principiile cunoaşterii, pe „esenţa lucrurilor în măsura în care ni se îngăduie recunoaşterea ei în forme vizibile şi palpabile"[67].

Expunerea paralelă, din articolul *Colecţionarul şi prietenii săi*, analizează în exclusivitate actul creator. Stadiul iniţial, modestele reprezentări ale obiectului izolat sau ale fiinţei individuale, e considerat ca nesatisfăcător. Artistul se hotărăşte atunci să cuprindă cu privirea o întreagă serie de făpturi înrudite, le studiază atît asemănările cît şi disimilarităţile, ajungînd în cele din urmă la conceptul de gen. Dar ideea generică îi apare ca lipsită de viaţă pentru spiritul său. Sculptorul, de pildă, care modelează un vultur nu se va mulţumi să-l reprezinte ca pe „vulturul ca atare". El trebuie să-i hărăzească acea calitate divină care-l face vrednic de a sta pe sceptrul lui Zeus. O dată cu dobîndirea divinului e atins cel de-al treilea şi, se poate spune, supremul stadiu al procesului artistic. Dar de astă dată, Goethe simte că dezvoltarea nu a parcurs încă un ciclu complet. Sesizînd idealul, spune el, omul e înălţat deasupra lui însuşi, dar e incapabil de-a persista mult timp în starea de adoraţie. Plin de nostalgie, el priveşte înapoi şi dedesubt, reamintindu-şi vechea afecţiune pentru individual. În acelaşi timp, e refractar la gîndul de a renunţa la semnificaţia superioară şi de a se întoarce la îngustimea perspectivei sale anterioare. Pe cînd şovăie, derutat şi neliniştit, îi apare Frumuseţea şi dezleagă în chip fericit enigma. Ea uneşte elementele aparent incompatibile. Ea umple

[66] *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, Jubiläumsausgabe, XXXIII, 54 urm.
[67] *Ibid.*, p. 57.

conceptul cu viață și căldură și îmblînzește idealul și semnificativul înzestrîndu-l cu grație și aducîndu-l astfel mai aproape de noi. „O operă de artă frumoasă a desăvîrșit cercul, ea este iarăși un fel de individual pe care-l îmbrățișăm cu afecțiune, pe care ni-l putem însuși.“[68]

IUBIREA ZA FRU

Frumusețea e prezentată aici ca un eveniment, ca o întîmplare la fel de imprevizibilă ca și inspirația. Nu e însă un eveniment izolat de contextul vieții noastre. Căutarea naturii frumuseții culminează și ia sfîrșit printr-o laudă a divinei puteri a iubirii — Iubirea, marele meșteșugar ce înveșnicește imaginea iubitului creînd-o din nou în fiecare clipă. Goethe a exprimat toate aceste idei prin persoana unui tînăr filosof, fără îndoială un portret al lui Schiller. Ajuns aici cu discuția, el își scapă eroul de oponentul lui, un apărător încăpățînat al ideii lui Hirt — caracteristicul ca valoare supremă în artă[69]. Astfel, împletind în chip grațios doctrina și poezia, Goethe îi oferă filosofului său prilejul de a-și declara dragostea fermecătoarei Iulia. Ca și în *Banchetul* lui Platon, dragostea e puterea ce călăuzește ascensiunea sufletului dincolo de împărăția naturii. La Platon, Eros conduce sufletul la incolora și amorfa „frumusețe în sine“. Pentru Goethe, însă, ca și pentru Heraclit, drumul în sus și drumul în jos sînt unul și același. Iubirea ne ridică deasupra vieții; apoi, zămislind frumusețe, ne leagă cu atît mai strîns de viață. Ne inițiază în misterul îndemnului „Mori și renaște!“

Contururile esteticii goetheene pot fi, așadar, schițate în cîteva fraze rezumative. Înțelepciunea fixează și păzește limite. Iubirea, împrumutînd aripi imaginației, o face întîi să transgreseze aceste limite prin anticipare, apoi să accepte limitarea și să genereze frumusețea. În viața greacă, Goethe a găsit înțelepciunea către care el însuși aspira, în arta greacă a găsit o perfecțiune care l-a învățat cum să-și exprime propria-i viziune a frumuseții. Povestea unei iubiri pătimașe — interludiul *Elena* din *Faust* II — e simbolul poetic adecvat al credinței lui în idealul grec. Dacă o astfel de venerație și o astfel de dragoste formează temelia clasicismului, atunci Goethe a fost cu adevărat un clasic. Goethe însuși, respingînd o concepție îngustă despre clasicism, spunea: „Cine trebuie să ia raportul (măsurabilul) din Antichitate, nu trebuie să ne poarte pică, pentru că noi dorim să luăm din Antichitate nemăsurabilul“[70].

ESTETICA HUMBOLDT PARTE A ANTROPOL UNIVERSAL

Scrierile estetice ale lui Wilhelm von Humboldt (1767 — 1835) sînt într-o mare măsură un omagiu adus geniului creator al lui Goethe. Humboldt a propus o definiție a epicului — și această definiție se baza pe un poem al

---

[68] *Der Sammler und die Seinigen*, 6. Brief. Jubiläumsausgabe, XXXIII, 179.

[69] Cf. Ludwig Hirt, *Über das Kunstschöne*, Horen, 1797. Ulterior, termenul lui Hirt, „caracteristicul", a fost adoptat de Friedrich Schlegel și utilizat pentru definirea idealului romantic. Cf. mai jos p. 334.

[70] *Maximen und Reflexionen über Kunst*, Jubiläumsausgabe, XXXV, 328.

lui Goethe. Şi-a expus opiniile despre legile creaţiei poetice — şi iarăşi ceea ce a făcut a fost să zugrăvească demersul lui Goethe, aşa cum îl învăţase din declaraţiile maestrului sau cum îl extrăsese din creaţiile lui.

Investigaţiile estetice ale lui Humboldt constituiau numai o parte, şi nu chiar cea mai însemnată, dintr-un plan de o mai mare amploare — o „antropologie" universală. Această antropologie, ca şi cea schiţată de Herder, trebuia să combine observaţii empirice vaste cu o normă ordonatoare. Ea ţintea la reprezentarea unui „ideal uman", obţinut nu prin raţionament abstract, ci prin studiul comparativ al diversităţii reale a caracterelor, deprinderilor de viaţă şi gîndire, instituţiilor şi invenţiilor omeneşti. Humboldt presupunea că viaţa umană tinde în chip firesc spre un ideal uniform. Existenţa tipurilor şi raselor omeneşti multiple, susţinea el, nu e un fapt accidental, ci impus de idealul însuşi. Toată această bogăţie extraordinară de forme variate, fără excepţie, era necesară pentru a exprima complet natura omului. Cea mai bună abordare, după opinia lui Humboldt, a unei antropologii de anvergură universală e studiul sistemelor de semne izvorîte din relaţiile umane. Aceste semne sînt cea mai adecvată expresie a celor mai profunde interese ale omului, scoţînd la lumină atît uniformitatea cît şi varietatea naturii umane. Astfel, ideea unei antropologii a dus la un „simbolism universal"[71]. S-a propus o analiză a variatelor sisteme de semne, toate îndreptîndu-se, în ultimă instanţă, „de la un finit dat la un infinit niciodată perfect cunoscut"[72]. Executîndu-şi giganticul plan, Humboldt şi-a dezvoltat „ştiinţa universală a limbajului". Doctrina lui estetică a izvorît din acelaşi context de idei. În cadrul schemei antropologiei sale, arta apărea drept cea mai omenească dintre creaţiile omeneşti, învederînd cu extremă claritate locul omului în univers: „Aşa cum în omenire necesitatea naturală e logodită cu libertatea, la fel vedem şi în frumuseţe materia cuplată cu forma"[73]. În consecinţă, „arta nu trebuie trecută la un loc cu activităţile mecanice şi subordonate care doar ne pregătesc pentru adevăratul nostru destin, ci alături de activităţile supreme şi cele mai sublime cu ajutorul cărora ni-l împlinim în chip nemijlocit"[74]. O semnificaţie originală s-a adăugat acestor formulări generale datorită legăturii lor cu analiza imaginaţiei creatoare din eseul *Despre Hermann şi Dorothea*.

Humboldt definea arta ca „aptitudinea de a face imaginaţia productivă în conformitate cu anumite legi"[75]. Legile imaginaţiei provin din natura de care e legată intim. O altă definiţie sună astfel: „Arta este reprezentarea

---

[71] Eduard Spranger, *W. von Humboldt und die Humanitätsidee*, 1909, p. 327.
[72] *Briefwechsel W. von Humboldt und F. H. Jacobi*, ed. A. Leitzmann, 1892, pp. 77 urm.
[73] *Gesammelte Werke herausgegeben von der Preussischen Akademie*; 1. Abt. herausgeg. v. A. Leitzmann, 7 vol., 1904—1908, I, 351.
[74] *Ibid.*, II, 129.
[75] *Ibid.*, III, 12 urm.

naturii prin imaginaţie“[76]. Reprezentarea diferă de imitaţia luată ca o mimare a unor obiecte date: „Arta constă în distrugerea naturii ca realitate şi reconstruirea ei ca produs al puterii imaginative“[77]. Natura, aici, e evident un concept metafizic, iar imaginaţiei i se atribuie puterea de a revela căile naturii, de nepătruns pentru raţiune. Ar fi locul să ne reamintim teoria analogă a lui Moritz cu privire la o facultate psihică duală şi ideea lui Goethe despre o „a doua natură“ creată de către artist[78].

Humboldt şi-a fundamentat „estetica metafizică“ pe o descriere a actului creator şi a aprecierii estetice. În stadiul iniţial de creaţie, artistul vine în contact cu un anumit obiect frumos. Obiectul îi reţine şi-i absoarbe tot mai mult atenţia, pînă ce artistul simte dorinţa fierbinte de a hărăzi existenţă unui obiect similar cu acesta. El năzuie să plăsmuiască o imagine înzestrată cu acea putere magică ce va lucra asupra lui ca o vrajă. Ţelul lui va fi deci reproducerea fidelă a ceea ce i-a stîrnit un interes atît de profund şi de a-i da imaginii cel mai înalt grad de asemănare cu putinţă. Fără a băga însă de seamă, însuşi idealul de fidelitate îl duce la o abstragere din aparenţa lui. Însetat să imite esenţa, el se simte silit să se îndepărteze din ce în ce mai mult de acel conglomerat de trăsături accidentale pe nedrept onorat cu numele de realitate. Artistul transformă deci obiectul pentru a-i conserva natura. În cele din urmă, el recunoaşte că, oricît de preocupat a fost să imite în chip veridic, şi-a creat involuntar propria-i imagine. Contemplatorul acestei imagini trebuie să calce pe urmele artistului. Cel ce ascultă poezia, îşi aţinteşte ochii, deopotrivă cu poetul, asupra obiectului reprezentat. „Se simte interesat de el, dar încet şi treptat, pînă ce, în cele din urmă, atinge supremul grad de intimitate; ajunge să creadă că trăieşte numai în afara propriei sale fiinţe şi în obiect, pînă ce observă, în sfîrşit, cu o bucuroasă uimire, că în el însuşi s-a produs o mare schimbare prin mijlocirea obiectului, zguduindu-i sufletul pînă în străfunduri şi înălţîndu-i-l într-o sferă ideală.“[79] Între timp, poemul însuşi pare a fi trecut printr-o schimbare similară. „Încetăm a-i mai vedea numai pe Hermann şi Dorothea, desluşim în ei măreţia bărbatului şi-a femeii, însufleţiţi de cele mai adînci simţăminte omeneşti şi călăuziţi de energii umane supreme.“[80]

Descrierea procesului creativ şi reproductiv furnizează trei legi estetice sau, în formularea lui Humboldt, trei grade de obiectivitate: „obiectivitatea determinată“, corespunzătoare apropierii iniţiale de un obiect experimentat,

[76] *Ibid.*, II, 133.
[77] *Ibid.*, VII, 2.
[78] *Zu Diderot's Versuch über die Malerei* (Propyläen), *Werke*, Jubiläumsausgabe, XXXV, 215.
[79] *Werke*, II, 170 urm.
[80] *Ibid.*, II, 188.

„reprezentarea sensibilă vie", rezultînd din intimitatea crescîndă a artistului cu aparența obiectului său, și finalmente „structura obiectivă bazată pe legi" *(gegenständliche Gesetzmässigkeit)*. Numai în ultimul stadiu se realizează pe deplin integrarea obiectului, amalgàmarea lui cu viața imaginativă a artistului. Aceste legi oferă reguli speciale cînd sînt aplicate diferitelor arte. Humboldt s-a mărginit la epică. A definit-o ca reprezentarea poetică a unui subiect prin narație în așa fel, încît, nefiind concepută spre a deștepta o singură senzație definită și numai una, ea creează în spiritul nostru o stare de contemplație nespus de intensă și comprehensivă[81]. Astfel, poemul epic împlinește într-un grad și mai înalt decît lirica sau drama scopul comun oricărei poezii, acela de „a îngădui omenirii o exprimare de sine completă"[82].

Analizînd procesul creator, Humboldt a descris activitatea artistului ca fiind strîns legată de urmărirea țelului suprem al omului. „Cea mai măreață și mai dificilă îndeletnicire", „menirea finală a omului", e de „a face legătura în modul cel mai intim între lumea exterioară din juru-i și el însuși, de a lua lumea întîi ca un obiect străin și de-a o restitui apoi ca un obiect asimilat purtînd pecețile liberei creații." E ceea ce face oarecum și artistul în felul său și cu uneltele sale: „Materialul oferit lui de către observație e organizat de el astfel încît să producă o formă ideală concepută de imaginație, iar universul înconjurător îi apare doar ca un tot individual, armonios, de forme multiple, nicăieri limitat, nedepinzînd de nimic, subzistînd în întregime pentru sine. Astfel, el și-a transferat cea mai profundă și mai bună natură lăuntrică în lume, încredințînd-o unei existențe cu care e apt să se împărtășească"[83]. Sensul acestor aserțiuni poate fi că „lumea antropomorfică" plăsmuită de artist există numai în imaginația omului. Reflecțiile estetice ulterioare ale lui Humboldt înlătură din ce în ce mai mult această interpretare subiectivă. El subliniază tot mai insistent elementul metafizic al doctrinei sale. Lumea formelor vizualizată de către artist apare acum ca fundament al realității. Am spus mai înainte că pentru Humboldt „arta e cea mai umană dintre toate creațiile omenești"; la aceasta se poate adăuga acum că ea este și cel mai adecvat simbol al divinității[84].

ILLER, MO-
IST KANTIAN
POET CRITIC.

În cadrul dezvoltării gîndirii germane, viziunea despre lume a lui Goethe forma un cosmos de sine stătător. Humboldt a avut marele merit de a exprima această substanță goetheană în limbajul filosofic al vremii. Îi era dat însă lui Friedrich Schiller (1759 — 1805) să contopească realmente intuiția unică a lui Goethe cu puternicul curent de gîndire filosofică inițiat de Kant. Iar din această fuziune avea să izvorască o întreagă schemă filosofică

[81] *Ibid.*, II, 241.
[82] *Ibid.*, II, 273.
[83] *Ibid.*, II, 142.
[84] *Ibid.*, III, 146.

nouă. La Hegel, fuziunea e completă. În sistemul său putem spune că spiritul lui Goethe e omniprezent. Astfel, contribuţia lui Schiller marchează un moment decisiv atît în istoria esteticii germane cît şi în cea a filosofiei germane în general.

Înainte de toate Schiller era un kantian în sensul tehnic strict al cuvîntului. El a pus problema esteticii în termenii metodei transcendentale. Principala dificultate, îi scria el prietenului său Körner, e de „a instala un concept de frumos într-o formă obiectivă şi de a-l legitima în întregime *a priori*, deducîndu-l din natura raţiunii. Experienţa trebuie să poată verifica exhaustiv acest concept care însă nu are nevoie de o atare mărturie pentru a-şi dovedi valabilitatea“[85]. Un mare poet adoptînd filosofia riguros abstractă a lui Kant şi elaborînd pe această bază o teorie originală a frumosului — iată o privelişte surprinzătoare. Goethe, credem, ar fi devenit mai curînd ministru de stat şi autor de ordonanţe meschine decît să-şi supună limbajul natural regulilor străine ale terminologiei kantiene. Dar faptul şi metoda activităţii filosofice a lui Schiller necesită o explicaţie.

Moralismul lui Kant, rădăcina concepţiei sale dualiste despre lume, şi-a găsit ecoul într-un element înrudit din natura lui Schiller. Conflictul dintre ideea morală şi forţele „foamei şi voluptăţii“ care ne guvernează lumea constituie tema recurentă a poeziei lui dramatice. În cazul lui Schiller, această tensiune se împletea şi cu un antagonism decurgînd din înclinaţia către abstracţie în opoziţie cu darul reprezentării imaginative. El aparţinea tipului de orator-poet. Bogăţia imagistică şi muzicală latentă în limbajul său avea nevoie, ca să zicem aşa, de suflul înviorător al gîndirii ca să poată trăi. Datorită moralismului său dinamic, Schiller era menit să devină elevul lui Kant, iar prin antagonismul talentului său să-i devină critic. În funcţionarea vieţii sale intelectuale, raţionarea abstractă a jucat un rol exact opus celui al reflecţiei în procesul creativ al lui Goethe. Pentru Goethe, reflecţia provenea dintr-un surplus de energie conştientă. Ea era creaţia dusă dincolo de limitele reprezentării poetice. Schiller, dimpotrivă, a ajuns la poezie prin gîndirea filosofică. Filosofia era pentru el un mijloc de a se elibera de creaţie. Pentru el era o chestiune de conştiinţă în a nu îşi începe opera poetică pînă ce nu dobîndea o idee limpede a „semnificaţiei“ ce trebuia vehiculată de poezia lui. Goethe ştia de la bun început „ce face“, pe cînd Schiller nu.

FUNCŢIA TICĂ A T LUI SCHILL

A spune că Schiller utiliza filosofia ca să se elibereze de filosofie sună a joc de cuvinte. Şi totuşi acesta e adevărul. Înţelesul precis al paradoxului trebuie desprins din critica făcută de Schiller esteticii lui Kant. Deşi accepta metoda kantiană el se declara nemulţumit de definiţia kantiană a frumuseţii.

[85] 25 ianuarie 1793, *Schillers Briefwechsel mit Körner*, ed. a 2-a, Karl Goedeke, 2 vol., II, 5.

„Conceptul subiectiv" de frumuseţe, gîndea el, trebuie înlocuit printr-unul obiectiv. Avînd în vedere o astfel de revizuire a doctrinei lui Kant, el a propus în aşa-numitele *Scrisori Kallias* o definiţie proprie: „Frumuseţea e libertate ca aparenţă"[86]. Evoluţia acestei definiţii (şi al modificărilor ei din *Scrisori despre educaţia estetică a omului*) către obiectivitate constă în substituirea indicării simbolice cu manifestarea genuină. Realul e revelat în loc de a se mai afla dedesubt ca o temelie insondabilă. Doar pe jumătate conştient de consecinţele de mare însemnătate a inovaţiei sale, Schiller a pus în locul viziunii kantiene despre realitate o realitate poetică sau mai precis o realitate adaptată reprezentării poetice. O dată atins acest ţel, Schiller a întors spatele speculaţiei şi s-a devotat integral creaţiei poetice.

Viziunea kantiană despre realitate (lucru implicat în afirmaţia precedentă) era cu deosebire inaptă de a furniza poeziei subiecte. Filosofia greacă a înlăturat concepţia tragică despre om prin izgonirea pasiunii şi exaltarea idealului stăpînirii de sine. Filosofia lui Kant a făcut ceva similar şi chiar într-un grad şi mai înalt. Pentru el, omul, ca fiinţă morală, este cetăţeanul a două lumi. În acţiunea morală, lumea raţiunii intervine în lanţul cauzal al lumii aparenţei. Dar această intervenţie ce revelă omenescul distinctiv din om, e ascunsă observatorului ce rămîne credincios aparenţelor, adică poetului. Respectul legii, singurul impuls inspirînd o acţiune bună după Kant, este cu totul separat de afectele şi pasiunile comune. Dar poetul nu poate admite sub nici un motiv o astfel de separaţie şi ruptură în natura umană. Pentru el, omul poate fi o unitate dezintegrată şi rebelă, dar trebuie să rămînă o unitate. Lumea lui poate fi ameninţată cu dezagregare şi ruină de către tensiunile inerente, dar trebuie neapărat să fie *o* lume. Schiller moralistul se simţea atras de sistemul dualist al lui Kant. Schiller poetul era nevoit să recupereze unitatea naturii umane şi a lumii umane. Nu stătea însă în firea lui Schiller să elimine pur şi simplu kantianismul şi filosofia. Trebuia să desăvîrşească cucerirea tărîmului poeziei de către filosofie şi astfel să-l întreacă pe Kant cu înseşi uneltele acestuia. Ca atare, rezolvarea conflictului dintre cei doi era de natură estetică numai la suprafaţă. În fapt, discuţia s-a axat pe o problemă morală şi metafizică. După ce expune concepţia dualistă despre om luată de la Kant, Schiller exclamă: „Cum vom putea restabili atunci unitatea naturii umane, unitate ce pare complet distrusă de această opoziţie primitivă şi radicală?"[87].

Mărturia acestei unităţi era prezentă pentru Schiller într-o personalitate vie şi într-un mare fenomen istoric: Goethe şi grecii. În scrisoarea ce deschide

---

[86] *Ibid.*, II, 14.

[87] *Scrisori despre educaţia estetică a omului*, scrisoarea 13, în *Essays Aesthetical and Philosophical*, Londra, 1906, p. 63.

faimoasa corespondenţă dintre Goethe şi Schiller, Schiller face portretul noului prieten pe care şi-l cîştigase ca pe al unui geniu predominant intuitiv. Intelectul, călăuzit de imaginaţie, revelă lumea ca una şi natura umană ca o unitate originară. Această unitate goetheană era idealul lui Schiller. Propriul său punct de plecare în speculaţia dualistă lăsa să se întrevadă o insatisfacţie. Plutesc, scrie el, „asemeni cuiva cu două naturi, între idei şi percepţii"[88]. Gîndirea lui e o oscilaţie între aceşti doi poli: între dualism ca obîrşie şi monism ca punct terminus al speculaţiei sale. După părerea lui, punctul de vedere al lui Goethe era superior sau în orice caz mai adecvat creaţiei poetice. Totuşi atitudinea lui faţă de Goethe nu era una de deferenţă venind din partea unui geniu inferior. Prietenia lor era între inşi egali. Schiller era conştient cu mîndrie de faptul că străduinţa pasionată către o unitate finală (proces ce implica o dezvoltare atît intelectuală şi morală, cît şi una artistică) îi înzestra opera cu o măreţie sui generis.

„TOŢI PO
SINT NAT
SAU CAUT
TURA."

În schema filozofică bipolară a lui Schiller, polul conceput în parte ca antagonic propriei sale naturi, în parte ca un ţel suprem către care trebuie să se tindă, e arătat sub diferite aspecte şi întrupări. Dintr-un punct de vedere moral, el e reprezentat de conceptul schillerian de „suflet frumos". Într-un om ce-şi merită numele de om, datoria şi instinctul natural lucrează într-un acord perfect[89]. Armonia raţiunii şi-a imaginaţiei, sau perfecţiunea estetică, a luat formă în Antichitatea greacă. Iar în Goethe, aceste două aspecte se întrepătrund. Contemporane fiind, persoana şi opera lui Goethe dobîndesc pentru Schiller o şi mai înaltă semnificaţie. Prin însăşi existenţa lui, Goethe dovedeşte că efortul către armonie nu e nicidecum o acţiune fără speranţă pentru cetăţeanul lumii moderne. Această constelaţie caracteristică de idei l-a împins pe Schiller să-şi scrie eseul *Despre poezia naivă şi sentimentală* (1795). Aici, dorinţa de a-şi plasa idealul în cadrul cosmosului său filosofic e combinată cu o apologie a propriului său mod de poetizare.

Toţi poeţii, spune Schiller, fie sînt natură, fie caută natura. Poezia naivă imită prin imagini individuale nete idealul umanităţii aşa cum îi e dat şi fără nici un efort. Capacitatea poetului naiv stă în primul jet al inspiraţiei; nu e vorba nici de cugetare, nici de corectări; totul e înfăptuit printr-o senzaţie de fericire imediată în prezenţa unei naturi binevoitoare, printr-o bucurare la unison cu ea. Viziunea e limpede şi netă; imaginile poetului naiv constituie discursul simplu şi direct al observatorului ager şi încîntat. Poeţii sentimentali ai vremurilor moderne au pierdut starea fericită de unire cu o lume binevoitoare şi privesc cu nostalgie la epoca trecută şi diferită de a lor.

---

[88] 31 august 1794.

[89] *Despre graţie şi demnitate*, *op. cit.*, p. 203.

Situaţia aceasta naşte deprinderea reflexivă şi idealizatoare. Ei suspină după ceea ce nu au. Iar conştiinţa carenţei lor îi conduce la restabilirea unităţii pierdute sub formă de Idee. În zorii omenirii există un acord desăvîrşit între imaginaţie şi înţelegere; senzaţiile şi sentimentele izvorăsc din necesitate, iar gîndurile din realitate. Dar o dată cu civilizaţia, această armonie primordială ia sfîrşit. Forţa anticilor consta în comprimarea obiectelor în finit, modernii excelînd în arta infinitului.

Contrastul în spirit dintre cele două tipuri de poezie poate fi pus în evidenţă cel mai bine printr-un exemplu. Schiller opune inspiraţia care-i umplea sufletul lui Homer în timp ce-l descria pe văcarul divin ospeţindu-l pe Ulise, şi cea care agita sufletul tînărului Werther pe cînd citea *Odiseea* la ieşirea de la o adunare în care nu găsise decît plictis. „Sentimentul pe care-l încercăm faţă de natură seamănă cu cel al unui bolnav faţă de sănătate.“[90] El mai ilustrează contrastul şi mărturisind propria sa insatisfacţie pe care i-a produs-o iniţial Shakespeare. Crescut într-o epocă esenţialmente sentimentală, adică într-o vreme cînd cititorul era încurajat să caute îndărătul operei pe artist, „să-i găsească inima, să cugete împreună cu el despre ceea ce-l preocupă, într-un cuvînt să vadă obiectul în subiect“, i se părea că Shakespeare e fără inimă deoarece nu putea descoperi o personalitate în spatele lui. „Asemenea divinităţii din spatele universului, poetul naiv se ascunde în spatele operei sale, el însuşi este opera sa, iar opera sa este el însuşi.“[91]

Ceea ce Schiller afirmă în legătură cu formele naive de viaţă şi expresie în general, se aplică în special grecilor: „Ei sînt ceea ce am fost, ceea ce noi trebuie să fim iarăşi cîndva. ... Desluşim veşnic la ei ceea ce noi nu avem, dar după care sîntem necurmat siliţi să ne străduim; ceea ce nu putem atinge niciodată, dar de care putem spera că ne vom apropia printr-un progres infinit“[92]. Friedrich Schlegel avea să-şi extragă din aceste aforisme schema filosofică a istoriei universale şi conceptul de poezie romantică înţeleasă ca „poezie universală progresivă“ (*progressive Universalpoesie*). Pentru Schiller însă distincţia dintre cele două tipuri, deşi aplicabilă şi istoriei, denotă iniţial un antagonism mai degrabă psihologic decît istoric. Adevăratul geniu, spune el, e călăuzit numai de natură şi instinct. Prin urmare sau e cu necesitate naiv sau nu e geniu[93]. Shakespeare şi în primul rînd Goethe sînt exemple de genii naive în timpurile moderne. Schiller admite că poeţii de acest fel cu greu îşi mai pot găsi locul în această eră artificială. Dar ori de cîte ori se ivesc, „pe fruntea lor poartă pecetea imperială“[94].

[90] *Op. cit.*, p. 280.
[91] *Ibid.*, pp. 281 urm.
[92] *Ibid.*, pp. 264 urm.
[93] *Ibid.*, p. 272.
[94] *Ibid.*, p. 284.

Principala operă teoretică a lui Schiller şi unul dintre textele clasice ale literaturii estetice germane e cea intitulată *Scrisori despre educaţia estetică a omului* (1793—1794). Diferitele tendinţe ale gîndirii sale îşi află aici împlinirea. Schiller „justifică" frumuseţea artistică într-un dublu sens al cuvîntului: deduce ideea de artă dintr-o concepţie despre raţiune şi om şi-o atribuie unei finalităţi din cadrul vieţii practice. Această justificare practică şi speculativă a artei implică absorbirea viziunii goetheene a realităţii în filosofia kantiană. Schiller ne conduce de la o concepţie duală despre lume la o unire ce se ridică triumfător deasupra tuturor faliilor şi disonanţelor, făcîndu-ne să uităm că originea ei stă într-un antagonism metafizic. Această ascensiune speculativă, privită ca o verigă în evoluţia ideilor, pregăteşte un nou tip de speculaţie dezvoltată complet de către Schelling şi Hegel. Considerată ca un document autobiografic, această scriere marchează progresul lui Schiller de la filosofie la creaţia poetică.

În acest eseu de maturitate, punctul de pornire nu mai e o dilemă abstractă, ci mai degrabă o necesitate presantă de natură morală şi intelectuală, experienţa evenimentelor reale din epocă. Schiller începe cu un tablou dramatic al statutului moral al omului contemporan, conceput sub impresia produsă asupra lui de Revoluţia franceză. Omenirea părea atunci că e pe punctul de a răsturna maşinăria politică bazată pe forţă, care nu slujea decît la conservarea rasei. Părea că stă să răsară epoca noului stat, organ al libertăţii umane. Omul n-a izbutit să trăiască însă la înălţimea exigenţelor acestui ceas măreţ, revelînd în schimb abisul depravării moderne în formele sale gemene: brutalitatea şi efeminarea. A devenit evident că omul contemporan este moralmente nedemn de libertatea politică. Dar cum poate fi oare ridicat şi educat omul în vederea misiunii sale regeşti de autocîrmuire, atîta vreme cît mai dăinuie condiţia imorală a lipsei de libertate? Astfel, la nivelul gîndirii politice, problema e necesarmente circulară.

Pentru a descoperi remediul, trebuie să studiem mai îndeaproape natura şi cauzele maladiei. Cultura însăşi, spune Schiller, a fost aceea care a inoculat societăţii germenii bolii. Rafinata diversificare a funcţiilor în viaţa socială, deşi favorizînd scopurile societăţii ca totalitate, ameninţă sufletul individual cu dezintegrarea. „Cu noi s-a produs o separare accentuată a ştiinţelor, o despărţire strictă a rangurilor şi ocupaţiilor, o ruptură între stat şi biserică, legi şi moravuri; delectarea e separată de muncă, mijlocul de scop, strădania de recompensă."[95] Omul, în aceste zile din urmă care au adus diviziunea eficientă a muncii, şi-a pierdut totalitatea lăuntrică. „Omul însuşi, înlănţuit pe vecie de un mic fragment al întregului, nu mai înseamnă decît un fel de fragment; în urechi nemairăsunîndu-i nimic altceva decît zgomotul monoton

[95] Scrisoarea 6, *op. cit.*, pp. 38 urm.

al roţii ce se învîrteşte, el nu-şi dezvoltă niciodată armonia fiinţei sale, iar în loc de a-şi întipări în fiinţă sufletul umanităţii, sfîrşeşte prin a nu fi nimic mai mult decît amprenta meşteşugului căruia i se consacră, a ştiinţei pe care o cultivă. Această relaţie cu totul anemică şi parţială, unindu-i pe membrii izolaţi cu întregul, nu depinde de forme date spontan, căci cum oare ar putea o maşină complicată ce evită lumina să se încredinţeze voinţei libere a omului?"[96]

Viaţa greacă oferă o imagine la antipodul sumbrului tablou al civilizaţiei moderne. „În cultura greacă... simţurile şi spiritul nu aveau proprietăţi net separate. ... Poezia nu devenise încă adversara inteligenţei, şi nici speculaţia nu întrecuse măsura degenerînd în arguţii. ... O natură atotunificatoare îşi împărtăşea formele ei grecilor, pe cînd formele noastre ne sînt date de către un intelect atotdezbinător."[97] Cu alte cuvinte, circumstanţe fericite, condiţii naturale de timp şi loc îi ajutau pe greci să atingă în chip fericit armonia facultăţilor care pentru omul modern reprezintă o realizare trudnică. Fiecare zeu întrupa totalitatea naturii umane. În noţiunea greacă de divinitate erau implicate completitudinea şi armonia atributelor omeneşti.

Critica îndreptată de Schiller împotriva epocii sale îşi are rădăcinile într-o insatisfacţie personală a criticului. Neajunsurile pe care le discerne în viaţa din jurul lui ne duc la problema care-l frămîntă şi pe el însuşi. Lucrul acesta devine evident atunci cînd Schiller retrasează dezintegrarea civilizaţiei moderne pînă la izvorul ei aflat în gîndirea filozofică. El scrie: „Spiritul speculativ, urmărind bunuri şi drepturi inviolabile în sfera ideilor, era fatal să se înstrăineze de lumea simţurilor şi să piardă din vedere materia de dragul formei"[98]. Nu încape nici o îndoială că aceste observaţii sînt o aluzie la filosofia lui Kant şi la propriul kantianism al lui Schiller. Cultura modernă, gîndeşte Schiller, trebuie să vindece rănile pe care le-a pricinuit. Această cerinţă, aplicată la cel mai profund strat al vieţii culturale, sună astfel: speculaţia cu propriile sale instrumente trebuie neapărat să învingă dualismul autogenerat. Peste hiatul din viaţă, aşa cum vom vedea imediat, trebuie aruncată puntea artei. Ca atare, contribuţia filosofului la opera de unificare şi salvare constă în a gîndi arta. Pentru Schiller însuşi, împlinirea acestei din urmă sarcini trebuie să preceadă asumarea propriului său oficiu: a educa prin artă.

ULSUL LUDIC, BILUL CREA- TAŢII AR- ICE.

Conceptul de frumuseţe ca mijlocitoare între formă şi materie, raţiune şi simţ, era deja prezent în *Critica puterii de judecată* a lui Kant. Dar în hotarele sistemului kantian, dezvoltarea acestui concept era limitată de carac-

[96] *Ibid.*, p. 39.
[97] *Ibid.*, pp. 37 urm.
[98] *Ibid.*, p. 41.

terul dualismului fundamental. A instaura un echilibru, de pildă, între formă şi materie ar fi lipsit de sens, din cauză că un echilibru nu poate exista decît între forţe cu drepturi egale, iar materia, în schema de gîndire kantiană, nu e nimic altceva decît o limită; ea există numai în virtutea formei. Prin urmare, zadarnic se străduise Schiller în *Scrisorile Kallias* să exprime în limbaj kantian conceptul său de frumuseţe ca „libertate în aparenţă". Această definiţie implica ideea unei forme ce reuşeşte, după o luptă dură, să subjuge materia — o idee total non-kantiană. Înainte de a-şi redacta *Scrisorile despre educaţia estetică*, Schiller a luat cunoştinţă de publicaţiile lui Fichte. Aici a găsit o cheie pentru dificultăţile sale, *Scrisorile* fiind, ca metodă, mai degrabă fichteene decît kantiene.

Două impulsuri, afirmă Schiller, alcătuiesc esenţa naturii umane şi-i constituie lumea: instinctul material (*Stofftrieb*) şi instinctul formal (*Formtrieb*). Primul îl determină pe om ca existenţă finită mărginită la un spaţiu limitat şi situată în timp. Cel de-al doilea impuls decurge din natura lui liberă şi raţională şi tinde să legifereze şi să ordoneze diversitatea impresiilor furnizate de instinctul material. Cum omul e atît materie cît şi spirit, sarcina lui e de a menţine în echilibru aceste două instincte coordonate. Ca să asigure acest echilibru, ca veritabilă stare umană a omului, Schiller introduce un al treilea „imbold", impulsul ludic, care constituie frumuseţea şi arta.

La o primă privire, termenul de „joc" în această conexiune îl poate surprinde şi deruta pe cititor, cu atît mai mult cu cît întreaga discuţie se deplasează oarecum ambiguu pe linia despărţitoare dintre analiza transcendentală în maniera lui Fichte şi o antropologie empirică. Conceptul de joc nu formează, ca mai tîrziu la Spencer, doar elementul de contrast cu activităţile de conservare a vieţii. Mai degrabă implică o dublă negaţie. Jocul are loc după anumite reguli. Dar aceste reguli reprezintă o creaţie liberă. Ele nu sînt prescrise nici de necesitatea naturală (instinctul material), nici de legea morală (instinctul formal). Jocurile manifestă o legitate perfectă, dar în acelaşi timp ele suspendă conflictul necurmat dintre legea naturii şi legea raţiunii, dintre forţă şi libertate. Rezultatul e un fenomen care mediază între aparenţă şi libertate — libertatea în aparenţă după formula din *Kallias sau despre frumuseţe*.

Exemplul privilegiat al aparenţei de libertate în frumuseţe rămînea pentru Schiller geniul grec. „Nu este nici graţia, nici demnitatea ceea ce ne izbeşte în înfăţişarea măreaţă a *Iunonei Ludovisi*; nu e nici una, nici alta, fiindcă sînt ambele în acelaşi timp. Pe cînd zeiţa feminină reclamă adoraţia noastră, femeia divină aprinde iubirea noastră, dar în timp ce noi ne lăsam mişcaţi în voie de fericita frumuseţe cerească, măreţia cerească ne dă înapoi înfricoşaţi. Figura întreagă odihneşte şi există în sine însăşi, ca o creaţie

desăvîrşită, fără a-i lipsi nimic şi fără a opune rezistenţă, ca şi cum ar fi dincolo de spaţiu: nu e în ea nici o forţă care să lupte cu alte forţe, nici un defect care de-a lungul timpului s-o poată ruina. De o parte, irezistibil mişcaţi şi atraşi, de alta îndepărtaţi, noi ne găsim în acelaşi timp în stare de linişte completă şi în agitaţia cea mai mare, şi de aici rezultă acea emoţie minunată, căreia inteligenţa nu-i găseşte un concept potrivit şi nici limba expresie."[99]

Obiectul instinctului material e viaţa, concept ce denotă aici orice existenţă materială prezentată simţurilor noastre, obiectul instinctului formal e forma în cea mai largă accepţiune. Urmează că frumuseţea, ca obiect al instinctului de joc, poate fi caracterizată prin termenul de „formă vie"[100]. Cum însă nici o creaţie reală nu se va conforma niciodată în chip desăvîrşit acestor exigenţe ideale, frumuseţea întîlnită în experienţă va ţine întotdeauna de unul din aceste două tipuri: tipul de „frumuseţe moleşitoare" va apărea cînd va prevala efectul calmant şi moderator care menţine cele două impulsuri de bază în limitele lor. Pentru a le stimula, e necesar tipul opus, numit „frumuseţe energică". În funcţie de starea de spirit căreia îi sînt aplicate, ele pot contribui fie la înfrîngerea unei slăbiciuni, fie, dimpotrivă, la accentuarea unei deficienţe şi a unei unilateralităţi de caracter[101]. Numai adevăratul artist, care e fiul şi nu marioneta epocii sale, va cunoaşte nevoia semenilor săi şi le va distribui doza prielnică. Artistul, pe de altă parte, care e lipsit de această înţelepciune, va spori corupţia existentă.

Datorită dualităţii impulsurilor din alcătuirea sa, omul are de înfruntat o opţiune. El trebuie să aleagă fie a se încredinţa instinctului formal şi a trăi o viaţă liberă, fie a se lăsa copleşit de pasivitatea naturii sale materiale. Starea de spirit a unui om pus în faţa acestei alegeri, dar care încă nu şi-a formulat-o, poate fi imaginată în două feluri diferite. Este vorba fie de indiferenţa pur negativă a spiritului, comparabilă cu un panou alb; fie, pe de altă parte, putem trăi, cum s-ar zice, în suspensie, cu atenţia trează la toate implicaţiile alegerii ce ne aşteaptă, perfect stăpîni atît pe forţele noastre pasive cît şi pe cele active, gata să ne îndreptăm cu egală uşurinţă către veselie sau gravitate, către repaus sau mişcare, către gîndire abstractă sau intuiţie. „Această înaltă indiferenţă sau libertate a minţii unită cu puterea şi elasticitatea, e dispoziţia în care ar trebui să ne lase o adevărată operă de artă, şi nu există o mai bună probă a veritabilei excelenţe estetice."[102] Ajungem astfel în cele din urmă la conceptul de trecere sau tranziţie căutat

---

[99] Scrisoarea 15, p. 72. (Trad. în T. Vianu, *Istoria esteticei de la Kant pînă azi în texte alese*, Bucureşti, 1934, pp. 79—80.)
[100] Scrisoarea 15, p. 68.
[101] Scrisoarea 16, pp. 73 urm.
[102] Scrisoarea 22, p. 90.

încă de la primii paşi ai investigaţiei. Problema modului în care omul poate fi călăuzit de la sclavie la libertate, de la existenţa animalică la viaţa morală, e rezolvată: „Nu există altă cale de a face o fiinţă raţională dintr-un om senzual decît a-l face întîi estetic“[103].

Schiller a dovedit însă mai mult decît îşi propusese să dovedească. Starea de detaşare şi promptitudine energică creată de intuiţia frumuseţii nu e realmente, sau oricum nu în chip exclusiv, indiferenţa morală. Ca valoare nominală, ea e un moment tranzitoriu în trecerea de la viaţa senzuală la cea raţională. Ca atare, frumuseţea pare pur şi simplu un instrument de progres moral de care ulterior ne putem dispensa. Şi totuşi cursul argumentării lui Schiller ne impune o interpretare diferită. Momentul tranzitoriu al stării de expectativitate neutră, ca echilibru şi armonizare a forţelor, e în el însuşi o împlinire. Omul, spune Schiller, e în chip deplin om numai cînd se joacă, adăugînd că întregul edificiu atît al artei estetice cît şi al artei vieţii trebuie fundamentat pe acest principiu[104]. Dacă echilibrul dintre cele două impulsuri de bază e cea mai umană stare a omului, ce alt tip de perfecţiune poate dori sau poate atinge acesta fără a-şi primejdui umanitatea? Ne putem imagina o atitudine pur morală ca rezultat al predominanţei indiscutabile a „instinctului formal“. Dar această condiţie, întrucît presupune schilodirea unei jumătăţi din calitatea de om, ar fi defavorizată de o comparaţie cu starea estetică. Putem deci conchide că acest echilibru estetic, o „autolimitare prin forţă şi bogăţie lăuntrică“, e în ultimă analiză nu indiferenţa care precedă decizia morală, ci mai curînd rezultatul unei opţiuni şi reprezentarea unei valori supreme. Schiller, plecînd de la moralismul dualist al lui Kant, alege un nou ideal de umanitate. Această alegere e reunită cu o sinteză a metodei transcendentale kantiene şi cu viziunea greacă sau goetheană despre om şi cosmos. Le revenea lui Schelling şi Hegel să dea expresie implicaţiilor filosofice ale întreprinderii lui Schiller. Schiller s-a mulţumit în ce-l priveşte să-şi definească propria sa poziţie în calitate de artist. Poezia e oare de prisos la ceasul marilor hotărîri morale şi politice? Era în măsură acum să răspundă la această întrebare printr-un nu fără echivoc.

Concluzia eseului lui Schiller îşi manifestă însă în alt mod dezacordul cu problema pusă în primele scrisori. Modul în care Schiller îşi începe argumentarea ne face să ne aşteptăm la o perspectivă magnifică în epilog. Ne aşteptăm la o celebrare a artei ca adevărata eliberatoare a omenirii, netezind drumul către o viaţă liberă şi demnă pentru întreaga seminţie omenească. În fapt, următoarea generaţie de gînditori romantici şi idealişti şi-au clădit edificiile vizionare pe temeliile puse de Schiller. Ei profetizau fuziunea poeziei

[103] Scrisoarea 23, p. 93.
[104] Scrisoarea 15, p. 71.

şi a filosofiei şi o viaţă conformă cu creaţia lor îmbinată. Aşa cum îi şade bine exponentului tipic al stilului clasic, Schiller era mai sceptic şi mai realist. La capătul expunerii sale, el pune întrebarea: „Oare există o asemenea stare de frumuseţe în aparenţă, şi unde?" Şi tot el răspunde: „Trebuie să existe în orice suflet frumos armonizat, dar în realitate, numai în cercuri alese, asemeni idealului pur al bisericii şi-al statului — în cercuri unde moravurile sînt plămădite ... de însăşi frumuseţea naturii, unde omul trece prin tot felul de complicaţii într-o deplină simplitate şi neprihănire, nefiind silit nici să încalce libertatea altora ca să şi-o păstreze pe a sa, nici să manifeste graţie în detrimentul demnităţii". E o anumită resemnare în această concluzie. E însă, ca să zicem aşa, o resemnare creatoare. Ceea ce la nivelul filosofiei apare ca o renunţare, e în acelaşi timp un stimulent al creaţiei poetice.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

E. F. Carritt, *The Sources and Effects in England of Kant's Philosophy of Beauty*, în *Monist*, 35 (1925), pp. 315–328.
E. F. Carritt, *The Theory of Beauty*, cap. V.
Victor Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, 1927.
R. A. C. Macmillan, *The Crowning Phase of the Critical Philosophy*, Londra, 1912.
J. C. Meredith, *Kant's Critique of Aesthetic Judgment*, Oxford, 1911. (Eseurile introductive.)
E. Caird, *The Critical Philosophy of Immanuel Kant*, 2 vol., Glasgow, 1889, vol. II.
George Santayana, *Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante and Goethe*.
Thomas Carlyle, *Essays on Goethe*, 1828–1832.
Thomas Carlyle, *Life of Schiller, Comprehending an Examination of His Works*, 1846.
Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt*. Fünf Aufsätze, 1921.
Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. VIII.
Bosanquet, *History of Aesthetic*, cap. X.

XII

ROMANTISMUL GERMAN

RADICAL GENERAȚ ROMANT

Generaţia care a intrat în arenă la începutul secolului al XIX-lea a fost educată în spiritul poeziei şi ideilor estetice ale lui Goethe şi ale contemporanilor săi. Această experienţă timpurie a lăsat o urmă de neşters în sufletul celor născuţi în jurul lui 1770. Ei fie că admirau cu fervoare, fie că respingeau cu violenţă ceea ce se înfăptuise. Dar pînă şi prin critica lor arătau ce mari datorii contractaseră faţă de predecesorii lor. În genere, plutea în aer convingerea că fusese plănuită şi iniţiată o operă gigantică, antrenînd reforma artei şi-a vieţii înseşi, dar că în momentul decisiv, constructorii îşi abandonaseră propriul lor proiect, nemaiizbutind să-şi ducă astfel la bun sfîrşit edificiul. Le revenea prin urmare tinerilor să se angajeze cu absolută fermitate pe acelaşi drum, trăgînd concluzii din premisele înaintaşilor.

Deşi adeseori de o cutezătoare originalitate, li se poate spune foarte nimerit moştenitori şi succesori, întocmai cum gînditorii etapei precedente fuseseră esenţialmente pionieri, în ciuda numeroaselor lor împrumuturi din gîndirea franceză şi engleză. Tocmai această poziţie istorică particulară explică perfecţiunea ca şi neajunsurile esteticii romantice. Ajutaţi de o sensibilitate rafinată şi de o libertate de spirit firească, gînditorii romantici au prelucrat cu ingeniozitate ideile fundamentale ce le fuseseră înmînate şi le-au aplicat în noi experienţe. Datorită însă unei lipse de experienţă elementară, revelînd viaţa ca literatură şi artă exterioară, ei au pierdut contactul cu realitatea, confundînd visul poetului, idealul moralistului şi intuiţia metafizicianului.

Luînd înfăptuirile generaţiei de la 1770 ca un tot şi ţinînd seama şi de filosofii idealişti (care nu trebuie socotiţi ca romantici) desluşim anumite trăsături distinctive generale. În primul rînd, se constata o puternică nevoie de a găsi o unitate dominantă superioară. Kant indicase numai cu multă precauţie un „tărîm necunoscut" — o bază comună raţiunii practice şi teoretice. Urmaşii lui romantici şi idealişti, nemulţumindu-se cu o simplă bănuială despre Absolut, au vrut să-l surprindă şi să explice cum îşi dezvăluie natura în ierarhia existenţelor. Din acest nou ideal a rezultat un raţionalism metafizic puternic intensificat. În al doilea rînd, arta, şi mai cu seamă poezia,

a fost considerată ca fapt suprem. Deşi nu absolutul însuşi, ea era forma privilegiată în care se presupunea că se revelă absolutul. Din această ipoteză a izvorît o interpretare poetică a tuturor problemelor filosofice. Cu toate că idealismul nu implica în mod necesar exaltarea romantică a artei, romantismul lui Novalis şi Schlegel implica metafizica idealistă. Idealismul furniza un instrument apt pentru preschimbarea cultului artei într-un sistem. Produsele mai degrabă sclipitoare decît solide ale acestei sinteze nu cunosc autoconsecvenţa sistemelor idealiste, iar termenii împrumutaţi de la Fichte şi Schelling au căpătat o nuanţă uşor diferită în gura lui Novalis sau a lui Friedrich Schlegel. Chiar aşa însă alianţa dintre filosoful de tip nou şi magicianul romantic era firească. Amîndoi doreau să surprindă absolutul şi să „interpreteze universul". „Măsură şi armonie", „simplitate şi totuşi grandoare", resemnare — iată cuvintele cheie ale clasicilor. Un entuziast ἓν καὶ πᾶν dădea glas nostalgiei mai tinerei generaţii.

NGHELIA LUI KENRODER: A E SERVI- DIVIN.

Tinereţea e însăşi natura aspiraţiei romantice. Romantismul german, similar în această privinţă cu cel al lui Shelley, era adolescent. Mişcarea debutează cu un document puberal tipic, *Revărsările inimii unui frate călugăr iubitor de artă* (1797). Autorul lui, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773—1798), a murit la vîrsta de douăzeci şi cinci de ani, curînd după publicarea cărţii sale. În aceste articole, el relatează cu ingenuitate vieţile artiştilor şi anecdote care le ilustrează opera. Albrecht Dürer, puţin preţuit în acea vreme, e celebrat ca maestru al unei adevărate arte germane aşa cum era ea în bunele vremuri vechi: robustă, cinstită şi profundă în toată simplitatea ei. Acest naţionalism sentimental e inofensiv şi generos. Într-o viziune, Wackenroder îi zăreşte pe Dürer şi pe „divinul" Rafael stînd mînă în mînă şi contemplîndu-şi într-o tăcere prietenoasă tablourile alăturate[1]. Ca teoretician, Wackenroder dorea să simtă, nu să raţioneze. Credinţa într-un sistem i se părea mai rea decît superstiţia. Arta, credea el, iese din adîncurile unei inimi neprihănite şi închinate cu toată fervoarea lui Dumnezeu. E un serviciu religios, artistul e slujitorul umil al Domnului, opera lui o comuniune cu Făuritorul său. Zugrăvind lucrurile lumii acesteia, el urmează cu o dragoste pioasă vestigiile măiestriei Creatorului, vizibilă în firul de iarbă ca şi în alcătuirea universului. Această evanghelie estetică era propovăduită cu accente de sinceritate blîndă şi aproape sfioasă. Este „nevirilă" în cel mai înalt grad. Dar adevărul limitat şi nedezvoltat cuprins în aceste articole cu greu ar putea fi prezentat în chip mai potrivit. Dezvăluirea adevărului — ca şi a erorii — poziţiei romantice avea să rămînă în sarcina altora.

---

[1] *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Werke und Briefe*, ed. F. von der Leyen, 1910, 2 vol., I, 62.

„Poezia e realitate autentică absolută. Iată esenţa filosofiei mele. Cu cît mai poetic, cu atît mai adevărat."[2] Recunoaşterea poeziei ca „fapt suprem" nu poate fi exprimată mai pregnant ca în acest fragment din Novalis (pseudonimul lui Friedrich von Hardenberg, 1772–1801). Afirmaţia lui paradoxală nu era menită aplicării la orice poezie, ci la spiritul sau esenţa poeziei şi la puritatea ei nădăjduită în realizarea viitoare. El vorbea despre poezie aşa cum e ea în realitate, aşa cum ar trebui să fie şi aşa cum va fi, întrunind astfel deziderateIe metafizicianului care defineşte esenţa, ale poetului care îşi revelă adevărul poetic şi ale profetului care prezice o dezvoltare viitoare. Poezia utopică a lui Novalis e identică cu filosofia. Atît poezia cît şi filosofia oferă o reprezentare a spiritului, „universul lăuntric în totalitatea lui"[3]. Un alt fragment spune: „Distincţia dintre poet şi cugetător e doar aparentă şi în dezavantajul amîndurora. E simptomatică pentru o constituţie morbidă"[4]. Toate artele frumoase se împărtăşesc din demnitatea filosofică a poeziei. Toate contribuie la realizarea „Împărăţiei Spiritului".

Muzica nu e nimic altceva decît o formă perfectă a auzului; pictura o „perfecţiune a văzului"[5]. Ne amintim că Schiller privea jocul artistic ca o ocupaţie şi un echilibru armonios al energiilor active şi pasive ale sufletului. Novalis, în acest din urmă citat, merge mai departe, identificînd în fapt activitatea şi pasivitatea, productivitatea şi receptivitatea. Spiritul artistului, abandonîndu-se universului, suscită în el o deplină capacitate de a se face atît vizibil cît şi audibil. Frumuseţea, conform interpretării clasice, stabileşte un echilibru între simţuri şi intelect, fiecare păstrîndu-şi independenţa. În experienţa extatică a gînditorilor romantici, distincţia dintre cele două sfere dispare cu desăvîrşire. Perfecţiunea vizibilităţii ajunge să însemne transfigurarea şi spiritualizarea aparenţei, absorbţia zorilor pămînteşti în lumina mistică. Ori de cîte ori se întîmplă ca distincţia dintre poezie şi filosofie să se reactualizeze, ea lucrează în detrimentul filosofiei. Uneori filosofia e tratată ca slujitoarea poeziei, funcţia ei fiind aceea de a explica ce este poezia, şi anume „Unul şi Totul"[6]. Apoi se revine la poezie ca precursoare şi herald. Filosofia dă lege şi ordine vieţii. Apoi poezia ne învaţă să îmbrăţişăm bucuroşi această lege. Asimilînd filosofia poeziei, Novalis s-a întors într-un ciudat mod răsturnat la vechea estetică raţionalistă a secolului al XVIII-lea şi a subscris la definiţia baumgarteniană a frumuseţii[7]. În epoca raţiunii, Baumgarten susţinuse cu modestie aprecierea valorilor poetice prin accen-

---

[2] *Schriften*, herausgegeben von Paul Kluckhohn, 4 vol., 1928. *Neue Fragmentensammlungen*, 1798, II, 411.
[3] *Ibid.*, *Neue Fragmentensammlungen*, 1798, II, 363, 367.
[4] *Ibid.*, *Brouillon 1798–1799*, III, 137.
[5] *Ibid.*, *Neue Fragmentensammlungen*, II, 360.
[6] *Ibid.*, II, 375.
[7] *Ibid.*, *Brouillon 1798–1799*, III, 240.

tuarea înrudirii lor cu perfecţiunea raţională. În perioada mai tîrzie, cînd poezia îşi cîştigase independenţa şi autoritatea, poetul-filosof romantic supunea raţiunea poeziei.

Romanticul nu se mulţumea să sintetizeze doar poezia şi filosofia. Viaţa însăşi era poftită să intre în cercul magic care prefăcea totul în poezie. El concepea moralitatea ca pe o artă[8]; pretindea că pînă şi procesele industriale ar trebui duse la bun sfîrşit „în chip poetic"[9]. El a prezis o societate omenească universală care ar fi unificată prin poezie, aşa cum „gospodăria" *(Haushalt)* universului e guvernată de incantaţia ei[10]. După doctrina clasică, delectarea şi valorizarea estetică alcătuiesc o stare de spirit mijlocie între supunerea la un ordin străin şi complacerea într-o viaţă pur interioară. Îndepărtînd bariera ce separa presiunea din exterior şi impulsul spontan, Novalis nu mai face nici o discriminare între raţiunea obiectivă care cîrmuieşte universul şi sensul imaginativ conferit de poet creaţiilor sale. De aici decurge în chip firesc afirmarea poeziei ca putere cosmică. Lumea reală şi lumea imaginaţiei erau contopite într-un singur tărîm oniric de umbre. Această lume hibridă, departe de a fi iraţională, manifestă un înalt grad de ordine sistematică. Ea reuneşte cele mai depărtate fenomene într-un tot organic asemeni unei opere de artă. În acelaşi timp însă îi lipsesc toate acele caracteristici care fac realitatea reală. Acest univers magic e prezidat numai de spiritul creator — o replică la eul demiurgic al lui Fichte. Dar în idealismul lui Fichte, eul absolut care edifică realitatea printr-o autolimitare treptată era deosebit cu toată limpezimea de eul individual. Novalis a confundat deliberat cele două concepte, zămislind astfel imagistica fantastică a universului său fermecat.

ṬA ONIRICĂ ZUTĂ CA IZ-R AL INSPI-ŢIEI.

Doctrina lui Novalis, în ciuda concluziilor ei paradoxale, conţine un element de adevăr. Ne putem imagina un poet care, în ceasul său de inspiraţie, trece de la creaţia poetică la o interpretare filosofică a propriei sale stări de spirit. E exact ceea ce a făcut Novalis. Ceea ce era expus astfel la lumina conştiinţei nu era nici procesul de creaţie poetică, nici dezvoltarea intuiţiei filosofice, dar o viziune onirică anterioară amîndurora şi conţinînd cîte ceva din amîndouă. Această viziune participa atît la libertatea imaginativă a artei cît şi la raţionalitatea metafizicii. Nemulţumit cu înţelepciunea inconştientă a poetului, Novalis a tînjit după o mai mare claritate a înţelegerii. Totodată el s-a ferit de greutatea şi truda cu care realitatea îl copleşeşte pe filosof. A şovăit astfel în faţa unei alternative pe care a refuzat s-o recunoască. Ne relatează cu desăvîrşită candoare experienţele sale dintr-o sferă

[8] *Ibid., Neue Fragmentensammlungen*, II, 363.
[9] *Ibid., Fragmente der letzen Jahre*, III, 298.
[10] *Ibid., Die Christenheit oder Europa*, II, 82 urm.

intermediară, unde nimeni altcineva n-ar fi putut trăi şi respira fie şi în scurtul răstimp care i-a fost dat lui Novalis.

Sfera subconştientă de care s-a apropiat Novalis i s-a revelat în viaţa onirică. Pentru simţul comun al vieţii diurne, visarea e o evadare din realitate, frumoasă sau oribilă, împrospătătoare sau deprimantă, oricum însă izolată de viaţa de toate zilele. Nu aşa stau lucrurile pentru romantic. El nu va interpreta visele în termenii vieţii diurne, ci viaţa în termenii experienţei onirice, convins că dezvăluie un strat mai profund al existenţei universale. În felul acesta, un sistem de gîndire extrem de complex se uneşte cu idei religioase străvechi. Visătorul romantic, plecînd urechea atent la murmurul confuz ce se ridică înăuntrul lui în liniştea nopţii, desluşeşte glasuri profetice. Poezia lui devine, aşadar, un mijloc de-a asigura un receptacul local imaginilor şi emoţiilor evanescente ale viselor sale. Adevărurile intuite în subconştient, inaccesibile experienţei obişnuite şi inexprimabile într-un limbaj obişnuit, sînt aduse la viaţă prin cuvîntul magic. Se ştie că atunci cînd visăm, chiar şi cele mai familiare lucruri îmbracă o aură de absolută stranietate. E tocmai efectul pe care doreşte să-l prindă poetul romantic. „Arta de a înstrăina într-un mod plăcut, de a face ca un obiect să apară străin şi totuşi familiar şi atrăgător — iată poezia romantică", spune Novallis[11]. Un alt aforism al lui sună: „Viaţa noastră nu e un vis, dar ar putea deveni unul şi are toate şansele de-a atinge ţelul acesta"[12]. Poeţii romantici, descoperind valorile pur muzicale ale limbii, au conferit cuvintelor o fascinaţie magică ostilă preciziei logice. Ei ştiau că visul poate fi numai evocat, nu descris. Ludwig Tieck a dezvoltat ideea că poezia e muzică verbală[13], iar Jean Paul, expert şi teoretician al vieţii onirice, scria: „Visul e pentru poezie valea Tempe şi patria mumă"[14] şi a numit visele „poezie involuntară"[15]. Observarea viselor l-a dus la sublinierea atitudinii pasive a poetului faţă de viziunea lui: „Adevăratul poet nu e în timp ce scrie, decît auditorul, nu stăpînul personajelor sale, adică nu le înjghebează dialogul conform unui tipar trudnic dobîndit din psihologie, ci le intuieşte ca şi cum ar trăi într-un vis şi ar asculta apoi ce spun"[16].

---

11 *Schriften, Fragmente der letzten Jahre*, III, 348.

12 *Ibid.*, II, 98; cf. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, 2 vol., 1937, II, 93 urm. (V. *Sufletul romantic şi visul*, trad. de D. Ţepeneag, ed. Univers, Bucureşti, 1970, pp. 257—287.)

13 *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, herausgegeben von Ludwig Tieck, 1799; ed. Jacob Minor în *Deutsche Nationalliteratur*, vol. 145, p. 88.

14 *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* în *Leben des Quintus Fixlein Sämtliche Werke*, G. Reiner, 1840, 33 vol., III, 235 urm.

15 *Über des Träumen, bei Gelegenheit eines Aufsatzes darüber von Dr. Viktor* în *Briefe und bevorstehender Lebenslauf*, Werke, XIII, 262.

16 *Blicke in die Traumwelt*, în *Museum* XI, *Werke*, XXVII, 181 urm.

A ROMAN- ŞI PROFE- STETICA A RIEDRICH GEL.

Savurarea umoristică a nonrealităţii e cel mai subtil dintre rafinamentele vieţii sociale. Astfel, dezintegrarea romantică a realităţii a inspirat conversaţiile ironice şi entuziaste, scrisorile, pamfletele şi producţiile poetice ale unui cerc care a făcut din Jena centrul vieţii literare germane. Novalis, tînărul lui profet, mişcîndu-se în propria lui sferă solitară, nu şi-a îngăduit să fie atras cu totul în această comunitate spirituală şi oarecum excentrică. Dar prietenul lui, Friedrich Schlegel (1772–1828), era menit să-i devină conducător. Nu mai puţin excentric şi radical în vederile sale ca Novalis, Schlegel era însă mai puţin conştient de propriile-i idiosincrazii. Novalis trăia exclusiv în universul său magic. Schlegel, avizat în privinţa lumii reale, dar nedispreţuind-o, a dat frîu liber unei „divine insolenţe". Totodată, componenta realistă a naturii sale l-a făcut apt de a da un conţinut mai substanţial doctrinei romantice, punînd-o în contact cu faptele istorice. Deşi deghizat ironic într-un fals profet, el era în realitate un eminent critic de poezie. Programul trasat de el mişcării romantice, aşa cum reiese din primele sale aforisme, pretindea să inaugureze o nouă eră. Dacă însă dezbrăcăm aceste pretenţii contrafăcute de tot harnaşamentul lor, distingem o viziune autentică asupra artei şi istoriei acesteia. Iată contribuţia esenţială a lui Schlegel la estetică: el a introdus ideea că arta şi îndeosebi poezia nu se mişcă prin istorie ca printr-un mediu indiferent care îi afectează numai superficial modalităţile de expresie, ci că însăşi esenţa ei se găseşte implicată în procesul evoluţiei. El a devenit astfel precursorul lui Hegel şi al filosofiei artei preconizată de acesta.

Disproporţia dintre ce pretindea Schlegel să facă şi ceea ce a făcut de fapt e cu deosebire evidentă în *Discursul despre mitologie*. Dacă ne gîndim numai la ţinta autorului, sîntem ispitiţi să-i proclamăm întreprinderea ca un eşec dezolant. Schlegel aclama triumfător apariţia unei noi mitologii. Credea că-i poate citi semnele prevestitoare infailibile în poezia şi mai ales în fizica vremii sale, el asumîndu-şi misiunea de a-i înlesni ivirea. E uşor să ne dăm seama că profeţia îi era eronată. Presupusul vizionar ignora condiţiile care trebuie să stea la baza impunerii unui mit. În acelaşi timp, eroarea lui conţinea o urmă de adevăr. Mitul e într-adevăr izvorul creaţiei artistice. Cercetările filologilor din secolul al XIX-lea, inspirate în mare măsură de idei romantice, au arătat cît de rodnică fusese intuiţia lui Schlegel. Mai mult, afirmaţiile lui Schlegel cuprindeau o critică a poeziei germane clasice care probabil îşi avea justificarea ei. În incertitudinea privitoare la subiectele potrivite, aceşti poeţi făcuseră deseori experienţe nefericite. Chiar şi pretenţia lui Schlegel de a fi profet nu era străină de aşa ceva. Planul lui Auguste Comte de a institui un nou cult pentru o societate nouă, tatonările lui Hölderlin după o sinteză a creştinismului şi a păgînismului grec, încercarea lui Nietzsche de a institui imaginea lui Zarathustra ca figură centrală a unei

noi credinţe, resuscitarea de către Wagner a mitului germanic şi, în sfîrşit, pretenţiile religioase ale statelor totalitare ar putea fi toate interpretate oarecum ca o împlinire a profeţiilor sale. Se simţea nevoia unei interpretări a vieţii, satisfăcătoare din punctul de vedere al facultăţilor emoţionale şi imaginative şi eliberată de suzeranitatea raţiunii. E interesant de notat că acest nou impuls dezintegrator şi-a făcut apariţia în cîmpul experienţei estetice. Doctrina lui Schlegel, oricît de greşită, era greşită într-un fel tipic. Raţionalismul său estetic deformat netezea drumul iraţionalismului modern.

IRONIA TATEA LUI RO

Reflecţiile despre mitologie sînt numai un aspect din programul estetic al lui Schlegel. Aceasta constă în ansamblu dintr-o formulare a înţelesului poeziei romantice, iar Novalis şi-a adus contribuţia în această direcţie. Fuziunile mistice care i-au permis lui Novalis să-şi conceapă Utopia estetică sînt folosite de Schlegel în acelaşi scop. Dar Schlegel e cel care a născocit formulele sugestive şi a furnizat definiţiile finale. El a făurit noţiunea de ironie, sub a cărei firmă a plasat romanticul, ceea ce e romantic fiind în acelaşi timp tot ce e suprem în poezie. Schlegel îi era mult mai îndatorat lui Fichte decît lui Novalis. În fapt, conceptul lui de ironie reprezintă versiunea estetică a dinamismului moral al lui Fichte. Într-o progresie infinită, „eul" lui Fichte transcende stazele autolimitării sale. La fel, subiectul ironic, neacceptînd niciodată o formă definită, gustă libertatea infinită într-o mişcare ascendentă care-l poartă de la una la alta. Ţelul primului proces e însă realitatea, pe cînd cel de-al doilea dizolvă realitatea şi o transferă unui „haos artistic ordonat, fermecătoarea simetrie a contradicţiilor, minunata alternare veşnică de entuziasm şi ironie"[17]. Ironia e astfel conştiinţa de sine a spiritului creator care, neîncătuşat de o singură formă, se joacă cu toate într-o libertate suverană. Ea exprimă totodată faptul psihologic al conştiinţei de sine care evită creaţia şi se dedă contemplării propriei sale activităţi eşuate.

„Insolenţa" şi „cinismul", aplicaţii practice ale ironiei romantice, erau mai degrabă expresii ale unui libertinism literar decît ale unei experienţe metafizice. Funcţia esenţială a ironiei, în doctrina lui Schlegel, era de a clarifica programul şcolii. În mintea lui, acest program era legat de o interpretare a istoriei poeziei. El a încercat să arate că forma poeziei pentru care pleda era esteticeşte superioară formelor anterioare şi că era condiţionată de dezvoltarea istorică a artei de la greci încoace. Perspectiva înaintată a romantismului era silită să se confrunte cu estetica „clasică" mai veche care făcea din perfecţiunea revolută a artei greceşti un model etern. Schlegel, lăsînd în mod leal neatinsă această dogmă venerabilă, a împins-o, în calitatea lui de romantic, spre concluzii care îi răsturnau pe de-a-ntregul intenţia originară.

---

[17] *Seine prosaischen Jugendschriften*, herausgegeben von Jacob Minor, 1882, 2 vol., II, 361.

La prima vedere, critica de tinerețe[18] a lui Schlegel pare a reafirma superioritatea absolută a artei grecești. Autorul recunoștea helenismul ca model de frumusețe și ca întrupare a legii estetice. Aplicînd această perfecțiune unică în chip de măsură artei moderne, adică post-clasice, el declara că descoperise un haos de încercări ce învederau o enormă cheltuială de energie, dar nu frumusețe. Aceste asertiuni, deși mai clasicizante decît clasicismul însuși, erau gîndite să fie o „glorioasă justificare" a artei moderne, iar această justificare istorică, la rîndul ei, conținea principiile unui program romantic.

Ca și Winckelmann, Schlegel vedea în arta greacă rezultatul unei dispoziții naturale fericite. Grecii, spunea el, trăiau într-o stare naturală. Pentru ei, intelectul și instinctul erau într-o perfectă armonie, predominînd însă instinctul. Frumusețea creațiilor lor apărea astfel ca reflex al rolului jucat de ei în drama istoriei universale. Ei produceau frumusețe din cauză că în evoluția vieții omenirii reprezentau vîrsta frumuseții tinere. Dar dacă vîrsta și arta trebuie să-și corespundă întotdeauna, e nedrept să evaluăm arta modernă cu o unitate de măsură preluată de la antici. Popoarele erei creștine ar trebui să producă o artă proprie, conformă funcției lor istorice specifice. Vechea armonie a dispărut, urmează o strădanie îndelungată și dureroasă pînă ce perfecțiunea greacă s-ar reîntoarce în cele din urmă pe un nou plan rațional. Măsura estetică adecvată unei vieți ce constă esențialmente din efortul de a atinge un ideal îndepărtat e „energia estetică", nu frumusețea, iar produsele artei energice sînt „caracteristice", nu „frumoase". În ultimă instanță, etalonul e același, atît pentru arta modernă cît și pentru arta greacă. Dar întruparea acestui ideal identic e, în cazul acesteia din urmă, naivă și directă, pe cînd în cazul celei dintîi ea reprezintă o încercare energică ghidată de anticiparea reflexivă. Arta greacă e împlinire finită, arta modernă aproximare infinită.

Schlegel însuși a recunoscut că dualitatea stabilită de el și exprimată printr-o artă clasică și una caracteristică (sau romantică) e paralelă cu distincția lui Schiller între poezia naivă și sentimentală. Cele două concepții se deosebesc totuși prin faptul că Schiller a postulat două categorii esențial atemporale, în vreme ce antiteza lui Schlegel are o semnificație istorică și totodată sistematică. În ambele cazuri, principiul distinctiv e oarecum ambiguu. Schiller era nevoit să admită că poetul „sentimental" e poet numai întrucît e și naiv. La fel, poezia modernă sau romantică a lui Schlegel e poezie numai în măsura în care participă la principiul artei clasice, în caz contrar fiind incompletă. Schlegel, trecînd de la interpretarea istoriei la prezicerea viitorului, proclama instaurarea unei sinteze între poezie și știință,

---

[18] *Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Altertum*, 1797.

triumful geamăn al imaginaţiei şi inteligenţei, funcţii ce aveau să fie reunite după o separare de două milenii. Programul lui s-a dovedit util în justificarea anumitor particularităţi ale arte romantice. Atît lipsa lui de proporţie cît şi abundenţa de reflecţii şi „arabescuri" s-ar putea explica prin raportare la noul ideal. Creaţiile romantice tipice — *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, piesele lui Tieck sau romanele lui Arnim — par nedesăvîrşite dacă le considerăm ca întreguri şi le supunem etaloanelor clasice. Ca să le apreciem valoarea, se impune să le înţelegem ca aproximaţii ale unui ideal cu mult prea sublim pentru a putea fi realizat în chip deplin.

Deseori doctrina lui Schlegel s-a străduit să justifice injustificabilul. Dar în ansamblu, construcţia ei îndrăzneaţă a avut meritul de a întrerupe aplicarea normei clasice la operele erei creştine. El a deschis astfel cu succes calea expansiunii cunoscute de către valorizarea estetică a secolului al XIX-lea Rodul imediat al acestei revoluţii către liberalism a fost perceperea frumuseţii artei medievale, a *Divinei Comedii* a lui Dante, a tragediilor lui Shakespeare şi a pieselor lui Calderón. Ideea unei „literaturi universale", susţinută de Herder şi Goethe, a fost dusă mai departe şi îmbogăţită prin noi cercetări şi traduceri. Fratele lui Friedrich, August Wilhelm Schlegel (1767—1845), eminent critic şi traducător, a sistematizat şi popularizat noile idei estetice[19]. Schleiermacher a prezentat planul pentru organizarea traducerii tuturor documentelor remarcabile ale spiritului poetic. Piesele lui Shakespeare au devenit astfel accesibile în versiunea clasică germană. S-a redescoperit şi gustat mişcătoarea simplitate a vechilor cîntece populare. Paralel, estetica, înţeleasă ca teorie a creaţiei artistice şi a aprecierii acesteia, a fost pusă în faţa unor probleme cu totul inedite. Nu mai era cu putinţă ca arta greacă să fie privită ca eternul cod al perfecţiunii estetice. Filosoful nu mai putea transpune în teorie ceea ce Fidias modelase în marmură, Homer şi Sofocle în versul grec şi Rafael în fresce. De acum încolo, esteticienii trebuiau să ţină seama de întreaga diversitate a creaţiei artistice din toate timpurile şi locurile.

JEAN PA ŢIONALIS NAT CU NAŢIE RO TICĂ.

E greu de situat corect opera estetică a lui Jean Paul (Jean Paul Friedrich Richter, 1763 — 1825). Doctrina expusă în *Estetica*[20] sa e oare în esenţă romantică? Ar fi multe de spus în sprijinul acestei opinii. El se declară făţiş de partea noii şcoli poetice şi filosofice. Foloseşte termenii filosofici ai lui Schelling şi consacră un spaţiu considerabil expunerii idealului de frumuseţe romantică, în care vede consecinţa firească a creştinismului, definind-o ca

---

[19] A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, ed. J. Minor (*Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, H. 17—19), 1884.

[20] *Vorschule der Ästhetik*, ediţia I, 1804. Titlul cărţii induce în eroare întrucît se ocupă aproape în exclusivitate cu teoria poeziei.

„Frumosul fără limitare"[21]. Subliniază caracterul esenţial romantic al romanului şi nu încape nici o îndoială că-şi socoteşte creaţiile ca numărîndu-se printre modelele romantice. Cu toate acestea, el n-a fost partizan sau cel puţin n-a fost partizan al şcolii romantice propriu-zise.

În cadrul cercului literar de la Jena, cuvîntul „romantic" a căpătat un dublu înţeles. În sens mai larg, el denumea o tendinţă a artei moderne, manifestată cu extremă claritate în Dante, Shakespeare şi măcar în unele dintre operele lui Goethe, şi îndreptată către un ideal absolut, dar încă neatins. Numai dacă acceptăm această conotaţie a cuvîntului, aşa cum a făcut Jean Paul însuşi, îi putem numi estetica romantică. Conform sensului mai precis al cuvîntului, care denotă creaţiile unui grup literar bine definit, Jean Paul e şi în acelaşi timp nu e romantic. A simpatizat cu romanticii, dar i-a şi antipatizat. A salutat din inimă zborurile mai îndrăzneţe ale imaginaţiei în care aceştia se aventurau; le-a împărtăşit gustul pentru miraculos şi pentru reveria peisajelor scăldate în lumina lunii, pentru grădinile vrăjite şi tărîmurile fabuloase. Dar simţul decenţei îi era şocat de libertinismul lor şi era conştient de slăbiciunea forţelor lor creatoare. Sub titlul *Schlegeliana* el nota: „Înclinaţia poetică nu face poezia şi nici conştiinţa un sfînt. Pentru amîndouă, pe lîngă asta e nevoie de un dar înnăscut"[22]. În estetica sa, descrierea consubstanţială a tipului romantic de poezie e contrabalansată de capitolele nu mai puţin înţelegătoare despre *Frumuseţea clasică*, în care autorul se arată a fi un credincios fidel în evanghelia clasicizantă a lui Winckelmann. El îi proslăveşte pe greci, care au ştiut „să facă trupuri omeneşti vii şi însufleţite şi să le dea spiritelor lor un sălaş trupesc"[23], care au modelat în marmură imaginile zeilor şi oamenilor complăcîndu-se „în *far niente*-le veşniciei"[24] şi care şi-au înzestrat poezia cu obiectivitate, idealitate, calm surîzător şi graţie morală. Nu e de mirare că arhiromanticul Tieck, simţind că prietenul său nu îi e în întregime aliat, s-a declarat nemulţumit de *Vorschule*.

Scrierile estetice ale lui Jean Paul nu pot fi clasificate cu ajutorul categoriilor împrumutate din disputele literare ale epocii sale. El combină trăsăturile de gîndire ale omului din veacul al XVIII-lea cu imaginaţia romantică, un Richardson german refugiindu-se din sentimentalitatea sa în viziunile incandescente ale lumilor supranaturale. Această imparţialitate, cu care el însuşi s-a mîndrit pe drept cuvînt, corespundea unui conflict adînc înrădăcinat în firea lui. Datorită efortului necurmat către o stare ce măcar să semene a armonie în sinea lui, Jean Paul a devenit un arbitru echitabil în controversele din jurul său. Acest proces lăuntric şi-a pus pecetea pe însăşi structura

---

[21] *Op. cit.*, §22, *Werke*, XVIII. 96.
[22] E. Berend, *Jean Pauls Ästhetik*, 1909, p. 47.
[23] *Vorschule*, §17, *Werke*, XVIII, 70.
[24] *Ibid.*, §19, p. 83 .

teoriei lui estetice. El l-a condus în miezul unul proces dialectic și în același timp l-a umplut cu spiritul unei metafizici transcendentale. Ca gînditor, el a fost întotdeauna preocupat de două tendințe opuse, iar în calitate de credincios, de o lume dincolo de lumea aceasta. *Vorschule* și l-a considerat ca o replică a romanului său *Titan*, iar pe amîndouă ca mărturie a năzuinței sale către armonia lăuntrică — de fapt ca „anti-Titani". Ele dovedeau, gîndea el, că energiile raționale și plastice ale spiritului său veniseră de hac extravaganței titanice a imaginației sale.

Putem urmări rezultatele acestui conflict fundamental la trei niveluri ale doctrinei lui estetice: discutarea dialectică a creației estetice, doctrina geniului poetic și analiza umorului.

Creația estetică, Jean Paul o definea ca o „imitație frumoasă a naturii" luînd „frumos" ca sinonim cu „spiritual". Obiectul imitației nu îl constituie aspectul exterior al naturii cu toate detaliile ei accidentale și comune, ci structura ei interioară. Acesta e spiritul și chiar litera crezului estetic al lui Goethe. E însă expus într-un mod foarte original. Jean Paul face distincția între materialiști și nihiliști. Materialistul, inconștient de caracteristicile universale ale naturii, o tratează ca pe un conglomerat de obiecte particulare prezentate simțurilor noastre. El are „lutul", dar nu și „duhul vieții" pe care să-l insufle creaturilor sale. Dimpotrivă, nihilistul posedă spiritul însuflețitor, dar cum materia solidă îi lipsește, el întronează un vid în locul unei creații substanțiale, umplînd spațiul nemărginit al vieții lăuntrice cu o imagistică difuză ori complăcîndu-se în activitatea pur negativă și critică a spiritului. Privat de materie, controlul ideilor universale nu-i e de nici un folos. Ca o flacără fără combustibil, spiritul lui mistuie obiectele pe care se fixează, reducîndu-le la neant. Atît materialistului cît și nihilistului secretul formei le e refuzat. Este privilegiul imaginației creatoare de a combina energiile contrarii și de a stabili o armonie fericită în care se logodesc particularul și universalul. Imaginația creatoare e aceea care îl face pe poet.

Ca și doctrinele estetice precedente din Germania, poetica lui Jean Paul se întemeiază pe o teorie a geniului poetic. Poetul nu e nimic altceva decît omul adevărat — *homo maxime homo* — și totodată adevăratul interpret al vieții și universului. Fiecare om poartă în sine toate feluritele forme ale omenirii, toate caracterele ei posibile, caracterul individual nefiind decît „alegerea creatoare" făcută din nesfîrșirea lumilor, tranziția de la libertatea infinită la aparența finită[25]. „Geniul se deosebește numai prin aceea că în el universul energiilor și caracterelor omenești se află revelat ca un altorelief în bătaia soarelui, în vreme ce la ceilalți imaginea e adumbrită și corespunde propriei lui lumi ca un basorelief. Omenirea cîștigă prin poet conștiință

[25] *Vorschule*, § 56, p. 243 urm.

și expresie, iată de ce el le suscită cu atîta înlesnire în alții."[26] Comparate cu poezia, toate formulările raționale sînt unilaterale și prin urmare ne periclitează libertatea: „Un om izolat care rostește o judecată asupra lumii ne oferă lumea lui particulară, o lume diminuată și îmbucătățită în locul uneia vii și viguroase ca un total fără resturi. De aceea este indispensabilă poezia: pentru că ea îi înfățișează spiritului numai o lume renăscută întru spirit și pentru că ea nu impune o construcție arbitrară. Prin poet, omenirea se adresează omenirii, iar nu un om altui om"[27]. Trăsătura esențială a lumii morale e polaritatea ei: „Cele mai definite și mai bune caractere ale unui poet, sînt, așadar, două bătrîne și îndrăgite idealuri născute o dată cu propriul lui eu, polii ideali ai firii sale active, latura concavă și latura convexă a umanității sale. Fiecare poet dă naștere propriului său înger și propriului său diavol; abundența sau penuria de creaturi dintre acești doi poli îi hotărăsc măreția sau deficiența"[28]. Dar principalul merit al poetului e reprezentarea caracterelor nobile: „Marii poeți, dacă ar avea ambele chei, ar deschide mai des poarta raiului decît a iadului. A lăsa prin testament omenirii un caracter moralmente ideal, un sfînt, binemerită canonizarea"[29]. În actuala epocă — „o perioadă în care religia, statul și morala cad în uitare"[30] — ultima speranță de a le mai înălța e în știință și în poezie. „Cea din urmă e cea mai puternică."

Friedrich Schlegel, opunîndu-se programului clasicizant, încercase să justifice estetic caracteristicul. Jean Paul, alăturîndu-se clasicizanților, a susținut că poezia, introducîndu-ne în tărîmul necesității intelectuale, trebuie să respingă trăsăturile incidentale ale unui portret, adică individualitatea lui. Poezia trebuie să se ridice la specia care reprezintă omenirea ca totalitate. Ca să arate că această generalitate nu e incompatibilă cu determinarea vitală, Jean Paul utilizează o dată mai mult (așa cum făcuse pentru a explica relația dintre geniul poetic și omul ca atare) o idee luată din Leibniz. Ca și monada, fiecare caracter conține oarecum toate caracterele, totalitatea facultăților și dispozițiilor umane reunite în proporții infinit variabile. Poetul e mai tipic uman decît ceilalți oameni. De aceea el poate pătrunde legea care guvernează întrețeserea trăsăturilor particulare și generale. Urmînd o linie de mijloc între modelul abstract al speciei și imaginea accidentală a omului individual, el e capabil să construiască „individualitatea simbolică"[31].

SCENDENȚA INA ȘI TE- UMORULUI.

Există deci în doctrina lui Jean Paul unele elemente total diferite în spirit de estetică clasică. Un lustru de transcendență creștină se întinde peste conceptele metafizice fundamentale și chiar peste observațiile sale psihologice.

[26] *Ibid.*, § 56, p. 245.
[27] *Ibid.*, § 69, p. 297.
[28] *Ibid.*, § 57, p. 249.
[29] *Ibid.*, § 58, p. 257.
[30] *Ibid.*, *Kantate-Vorlesung über poetische Poesie*, XIX, 142.
[31] *Ibid.*, § 58, XVIII, 259 urm.

Goethe a dorit să educe ochiul artistului prin studiul atent al naturii organice; Jean Paul i-a atribuit artistului puterea misterioasă de a pătrunde suprafaţa lucrurilor şi de a descoperi o realitate ascunsă. Concepţia sa despre lume e mai degrabă platonică decît aristotelică. Asemeni criticilor elveţieni de la jumătatea secolului al XVIII-lea, el a apărat validitatea „miraculosului", nu ca un eveniment uluitor din lumea vizibilă, ci ca deschidere bruscă a insondabilelor adîncuri ale sufletului. Factorul ce pune în mişcare imaginaţia creatoare a poetului e, după Jean Paul, un instinct sau o înclinaţie supranaturală, un „simţ al viitorului". „Acest instinct al spiritului care îşi anticipează şi postulează necurmat subiectele fără a ţine seama de timp, de vreme ce ele sînt situate dincolo de orice timp, ne dă putinţa, prin simpla rostire a unor vorbe ca «terestru», «lumesc», «temporal», să le şi înţelegem, căci numai acest instinct e capabil să le dea sens prin contrariile lor."[32] El inundă sufletul cu o lumină, acesta fiind semnul unei victorii momentane a divinului în războiul pe viaţă şi pe moarte purtat împotriva celor pămînteşti şi instinctelor noastre naturale. Datorită iluminării lăuntrice, geniul poetic vede toate lucrurile în unitatea lor esenţială. Imaginaţia lui se înalţă deasupra obiectivelor inferioare ale vieţii în aceeaşi măsură ca şi „spiritul moralităţii". El e astfel în stare „să zugrăvească pe vălul eternităţii spectacolul viitorului" şi să înfăţişeze în arta sa „oglinda magică a timpului care nu e"[33].

În lumea lui Jean Paul, obiectele finite, zugrăvite, cu toată grija răbdătoare a unui primitiv, sînt proiectate pe fundalul infinirii. Bietul profesor Wutz, personajul unuia din romanele lui, închide în sine însuşi vise de înţelepciune şi eternitate, înzestrîndu-şi figura umilă şi pricăjită cu o demnitate asemănătoare fondului de aur al unei picturi medievale. Iată motivul pentru care în romanele lui Jean Paul ca, şi în demersul *Esteticii* sale, se acordă atîta spaţiu ridicolului ca „iraţionalitate infinită, prezentată simţurilor"[34], ingeniozităţii definite ca „sagacitate sensibilă"[35], şi satirei, ironiei şi umorului. Umorul, concept crucial pentru el, e reversul sublimului. Sublimul se naşte cînd în lumea noastră finită îşi face apariţia infinitul, copleşindu-ne simţurile cu dimensiunea lui de necuprins; dimpotrivă, dacă măsurăm infinitul cu finitul, efectul e umoristic. „Dacă omul, asemeni vechii teologii, aruncă o privire de pe lumea de dincolo asupra lumii terestre, aceasta din urmă pare mică şi vană; dacă măsoară lumea infinită cu cea mică, aşa cum face umorul, punîndu-le în legătură una cu alta, atunci se iveşte rîsul acolo unde e măreţie şi mîhnire."[36] Iată de ce umorul, deşi „păşeşte în coturnul scund al comediei", poartă în mînă masca tragică. Într-adevăr, cele mai frumoase creaţii umoristice sînt opera

---

[32] *Ibid.*, § 13, p. 61 urm.
[33] *Ibid.*, *Kantate-Vorlesung*, XIX, 141.
[34] *Ibid.*, § 28, XVIII, 122 urm.
[35] *Ibid.*, § 43, p. 199.
[36] *Ibid.*, § 33, p. 147.

unui popor melancolic, spaniolii. Deosebindu-se sub această formă de parodie şi ironie, umorul nu anihilează obiectul izolat, ci finitudinea ca atare, punînd-o în contrast cu ideea. „Pentru umor nu există nici nebunii izolate, nici nebuni izolaţi, ci numai nebunia şi o lume nebună; el nu reliefează o anumită sminteală, ci coboară marele punîndu-l alături de mic, ridică micul asociindu-l cu marele, şi astfel le nimiceşte pe amîndouă, deoarece, confruntat cu infinitul, totul e redus la nimic."[37] Această definiţie a umorului este evident în strînsă relaţie cu mai vechile descrieri ale imaginaţiei poetice călăuzite de „instinctul supranatural". Putem conchide că umoristul şi romancierul Jean Paul s-au impus gînditorului estetician. O observaţie similară se poate face şi în legătură cu teoria sa despre roman. Romanul, considerat ca formă de expresie tipic romantică, e genul poetic suprem, întrunind atît caracteristicile epicului cît şi ale dramei şi prezentînd, cum remarcase încă Herder, o profundă asemănare cu visul[38]. Se pune întrebarea dacă nu cumva autoportretizarea lui Jean Paul îi zdruncină validitatea doctrinei. Obiecţia ar fi îndreptăţită dacă Jean Paul n-ar fi de fapt un poet adevărat şi deci, ca model şi subiect al unui studiu estetic, un individ simbolic.

GAARD: ISMUL IN IE CU NTISMUL.

Adevăratul poet e înţelept şi profet. Aceasta era credinţa ce stătea la baza identificării romantice a poeziei şi artei în genere, a poeziei şi filosofiei, a poeziei şi politicii, a visului şi realităţii. Această revendicare fundamentală a fost combătută de Sören Kierkegaard (1813–1855). El declara: poezia şi înţelepciunea (singura înţelepciune adevărată fiind în Evanghelii) sînt incompatibile. Pentru a fi poet trebuie să renunţi să devii ceea ce aspiri să devii. Această renunţare înseamnă disperare, iar din această disperare izvorăşte dorinţa arzătoare care generează poezia. Astfel desfătarea dată de poezie, oricît de răpitoare şi de profundă, e născută din dezolare. „Poetul e copilul eternităţii — dar al unei eternităţi capricioase."[39] În teoria lui Kierkegaard, visătorul romantic se trezeşte şi-şi distruge în mod deliberat visul prin analiză.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, 1919.
Oskar Walzel, *German Romanticism*, trad. după ed. a 5-a, 1932.
R. M. Wernaer, *Romanticism and the Romantic School in Germany*, 1910.
R. F. Egan, *The Genesis of the Theory of „Art for Art's Sake" in Germany and England*, Smith College Studies in Modern Language, II, 4 şi V, 4, 1921–1924.
Georg Brandes, *Main Currents in Nineteenth Century Literature*, vol. 2: *The Romantic School in Germany* (1873), trad. 1902.

---

[37] *Ibid.*, § 70, p. 298.
[38] *Ibid.*, § 70, p. 298.
[39] *Christliche Reden*, trad. germ., Jena, 1920, p. 292.

XIII

IDEI ROMANTICE ȘI PROGRAME SOCIALE ÎN ANGLIA ȘI AMERICA

Nu e o simplă coincidență literară faptul că în 1790, William Blake repeta aproape exact ceea ce Heraclit spusese în veacul al V-lea î.e.n. E mai degrabă semnul unei situații analoge. În momentul cînd știința esteticii se pregătea să vină pe lume, Heraclit filosoful deplînsese ignoranța poetului. Poetul nebun se roagă pentru încetarea unei lupte din pricină că nu cunoaște înțelesul adînc al luptei, declara Heraclit. Dar, adăuga el, fără opoziția sexului, nici o creatură nu s-ar putea naște pe lume[1]. În „argumentul" introductiv la *Căsătoria Cerului și a Infernului*, Blake reiterează, ca și cum nici după cîteva milenii nu era prea tîrziu ca să reabiliteze înțelepciunea profundă a poeților, însemnătatea cosmică a doctrinei opozițiilor, doctrina proclamată de Heraclit spre a-i încurca pe poeți. „Fără contrarii nu e progres. Atracția și repulsia, rațiunea și energia, dragostea și ura, sînt necesare existenței omenești."[2] Sînt numeroase locurile în care Blake afirmă necesitatea opoziției cosmice, ca atunci cînd spune că cele două clase de oameni, producătorii și devoratorii, sînt veșnic pe pămînt, că ele trebuie să-și fie vrăjmașe și că oricine încearcă să le împace distruge existența[3]; sau ca atunci cînd afirmă că Cerul învie cînd începe Infernul[4]. Deși însă atît Heraclit cît și Blake proclamau că războiul contrariilor e părintele și regele a toate și deși amîndoi foloseau acest adevăr ca piatră de încercare pentru înțelepciunea poeților și a filosofilor, Heraclit dovedea cu ajutorul lui că filosofii sînt înțelepți și poeții nebuni, iar Blake se recomanda ca filosof, indiferent de măsura în care ar fi putut fi și poet. Astfel, în ultima jumătate a secolului al XVIII-lea, pe cînd razele vestitoare ale romantismului începeau să lumineze orizontul poeziei și speculației engleze vechea ceartă dintre filosofi și poeți s-a reaprins în toată vigoarea ei primitivă și cu tot pitorescul unei imaginații prospective. Blake s-a referit într-adevăr la el însuși ca la „glasul cuiva strigînd în pustie"[5]. Dar situația din care s-a

---

[1] Diels, 22 A, 22.
[2] *Poetical Works*, ed. Ellis, Londra, 1906, vol. I, p. 240.
[3] *Ibid.*, I, 249.
[4] *Ibid.*, vol. I, p. 240.
[5] *Poetical Works*, I, 212.

iscat cearta şi dezvoltarea ei estetică era la antipodul prototipului ei antic. În Grecia antică, poeţii fuseseră vreme de veacuri învăţătorii recunoscuţi ai oamenilor, înţelepţii veneraţi. Filosoful fusese nevoit deci să susţină revendicările raţiunii, ordinii şi ştiinţei într-o înfruntare deschisă cu profeţii şi vizionarii poetici. Blake însă era un susţinător timpuriu şi izolat al profeţiei şi vizionarismului, într-o vreme cînd raţiunea şi natura, aşa cum e cunoscută simţurilor, fuseseră timp de două veacuri sinonime cu înţelepciunea.

Blake e unanim recunoscut în Anglia ca un romantic timpuriu, fiind însă privit în acelaşi timp întrucîtva ca un solitar. Aşa şi era. Dar prin afirmaţia lui că poetul e adevăratul înţelept, Blake dă pur şi simplu, cu o melodioasă rezonanţă, tonul „prefeţelor" şi „apărărilor" unei întregi linii de profeţi-poeţi din Anglia şi America. Aceşti poeţi interesează estetica datorită reafirmării de către ei a pretenţiei poetului la pătrunderea filosofică şi datorită acţiunii lor de contracarare a lockienilor, cartesienilor şi newtonienilor. Blake anunţă noua „zi fericită" a unei imaginaţii eliberate, într-un limbaj la fel de ciudat ca şi araba pentru cititorul de rînd, şi cu un arsenal de simboluri scoase din Swedenborg, Jakob Boehme, Paracelsus şi profeţii ebraici. Efortul chinuitor de a lămuri înţelesul cuvintelor lui sporeşte impresia de distanţă dintre el şi ceilalţi romantici. Cînd însă ideile estetice îi sînt adunate şi analizate în sine, rezultă că ele proclamă o schemă a creaţiei şi mîntuirii şi o viziune a frumosului nu foarte depărtate de cele ale altor mistici inspiraţi şi militanţi.

KE: SPIRITUL ŢIEI.

În primul „Argument" din care am citat deja, ca şi în următoarele şapte „Principii", Blake afirmă primatul „geniului poetic". Toţi oamenii şi toate religiile, spune el, se trag din această unică sursă. Geniul poetic mai e numit şi Spiritul Profeţiei. Coloritul individual al religiilor diferitelor naţiuni provine din modul în care fiecare naţiune în parte primeşte spiritul profeţiei. Nu numai credinţele religioase, ci şi şcolile filosofice derivă din această sursă primordială. Ele sînt vlăstare ale acelui Geniu sau Spirit care fiinţează dintru începuturi. Filosofia aşa cum o cunoaştem noi sub formă de sisteme nu e filosofia în deplina ei putere, ci adaptată slăbiciunii indivizilor[6]. Într-o „memorabilă fantezie", Blake îşi relatează dejunul cu Isaia şi Iezechiel, în timpul căruia au stat de vorbă despre temeiurile adevărului. Isaia îl lămureşte că criteriul său de cunoaştere a lui Dumnezeu nu e percepţia senzorială comună, ci „convingerea nestrămutată". Blake întreabă dacă „convingerea nestrămutată că un lucru e aşa" îl face într-adevăr aşa. Atunci Isaia îi răspunde: „Toţi poeţii cred asta, iar în epocile imaginative această convingere nestrămutată a mişcat munţi din loc; dar mulţi nu sînt în stare să aibă nici un fel de convingere nestrămutată"[7]. Isaia continuă apoi descriind credinţa atotcuceri-

[6] *Ibid.*, I, 212—213.
[7] *Ibid.*, I, 246.

toare a evreilor în geniul poetic ca principiu prim, adeziunea regelui David la acest principiu și convingerea sa că numai datorită lui a supus vrăjmași și a cîrmuit regate. Blake, după cum ne relatează el însuși, la început s-a minunat, lăsîndu-se pînă la urmă convins. „Imaginația e veșnicie" din acest punct de vedere[8]; ea e trupul Mîntuitorului așa cum există el în cugetele noastre și capătă formă în ochiul nostru lăuntric. Blake asociază astfel discernerea adevărului cu viziunile vechilor profeți evrei și cu revelația religioasă în genere.

INFINIT

Geniul poetic ca profet își are propriul obiect și propriul organ caracteristic în teoria lui Blake. Obiectul lui e infinitul — infinitul care pentru cel care cunoaște e adevărata natură a tuturor lucrurilor comune: a unui nod dintr-o buturugă, a unui fir de nisip, a unei flori de cîmp, a „fiecărei păsări ce spintecă drumul de aer". Cel ce vede infinitul în toate lucrurile îl vede pe Dumnezeu[9]. Blake stabilește aceasta ca un principiu, punîndu-l și în gura lui Isaia: „N-am văzut nici un Dumnezeu și nici n-am auzit vreunul într-o percepție organică finită, dar simțurile mele au descoperit infinitul în orice"[10]. Acest infinit ce se dezvăluie în miezul tuturor lucrurilor e contrabalansat de „mărginit" și de „raporturi". E aici, readusă la lumină, o veche opoziție greacă între mărginit și nemărginit, preferîndu-se însă, spre deosebire de grecii clasici, nu limitatul, ci, asemeni tuturor spiritelor romantice și misticilor, ceea ce nu cunoaște nimic care să-i stăvilească energia sau care să-i concureze realitatea atotcuprinzătoare. Blake asociază limitatul cu mașinile și nelimitatul cu viața. „Limitatul acesta e detestat de posesorul lui. Același cerc monoton, chiar la rang de univers, ar deveni în curînd o fabrică cu roți complicate."[11] Atributul infinirii din obiectul poetului e însoțit de atributul unității. Viziunea poetului surprinde fraternitatea omenirii și a tuturor lucrurilor create. Sau, altfel spus, cel care-l vede pe Dumnezeu în toate lucrurile vede Imaginea divină sub formele compasiunii, milei, păcii și iubirii, adică simțămintele capabile să creeze armonie din existența multiplă.

POETUL ZIONAR

După Blake, organul poetului e senzația spirituală. Această facultate se deosebește atît de rațiunea care oferă numai „raporturile" reciproce dintre lucruri, cît și de variatele simțuri combinate. E un fel de sensibilitate purificată sau de capacitate vizionară. Încă din copilărie, cînd a văzut ramurile copacilor pline de ființe angelice cățărate în ei, și de-a lungul întregii sale vieți, Blake a avut într-un înalt grad puterea de-a vedea absentul ca și cînd ar fi fost prezent. Credea că toți căutătorii de adevăr ar trebui să-și cultive această aptitudine: ei ar trebui să-și exercite imaginațiile pînă la atingerea viziunii. Ambele școli filosofice ce înfloriseră în secolele al XVII-lea și al

---

8 *Ibid.*, I, 221;
9 *Ibid.*, I, 215.
10 *Ibid.*, I, 246.
11 *Ibid.*, I, 215.

XVIII-lea s-ar vedea condamnate după acest criteriu. Empiriştii proveniţi din Bacon şi Locke se încredeau în primele date ale simţurilor ordinare ca fundamente ale cunoaşterii, iar Descartes şi succesorii săi clasificau imaginaţia la un loc cu eroarea, şi deducţia raţională cu adevărul. Blake împărtăşeşte cu empiriştii apelul la percepţie şi neîncrederea în deducţia sistematică, iar cu romanticii, scepticismul privitor la infailibilitatea canalelor somatice obişnuite. Blake îşi stabileşte propria sa „epistemologie" cu o concizie aproape criptică într-un manifest timpuriu. „Percepţiile omului nu sînt mărginite de organele de percepţie; el percepe mai mult decît poate descoperi simţul (oricît ar fi acesta de ascuţit)... Prin puterea sa de a raţiona, omul poate compara şi judeca numai ceea ce a perceput înainte."[12] Imaginaţia, deci, e pentru Blake, „senzaţie spirituală". E dumnezeirea în om, intuind obiectul adecvat al viziunii divine. Blake o formulează astfel: „Dumnezeu devine cum sîntem noi, pentru ca noi să putem fi cum e EL"[13].

Agentul, obiectul şi instrumentul adevărului sînt transformate, prin urmare, de Blake în ceea ce aparţine poetului şi geniului. În acelaşi timp, toate perfecţiunile, fie că sînt de domeniul artei, moralei sau intelectului, trec de la moderaţia şi ordinea neoclasică la tipuri de extravaganţă, flux şi emanaţie. Frumuseţea e definită de el ca exuberanţă[14]; „calea către înţelepciune trece prin exces"[15]; desfătarea devine energie. Filosofia, ca şi gravura lui favorită, se caracterizează prin forţă înflăcărată, elan, plutire şi tensiune. „Cisterna conţine, izvorul revarsă."[16] „Prudenţa", spune el, „e o fată bătrînă, bogată şi urîtă, curtată de Incapacitate"[17]; iar numărul, greutatea şi măsura, care pentru clasicul Augustin erau însăşi esenţa frumuseţii divine, devin la Blake emblemele morţii[18]. În clasici vede sursa dezvoltării şi-a războiului[19] sau „Forma matematică"[20], opunîndu-i „Forma vie" a goticului. Regulile aristotelice ale unităţii şi caracterizării poemelor, care fuseseră coloana vertebrală a crezului neoclasic, Blake le respinge în mod categoric. Unei opere de artă el îi cere viaţă şi energie; un tors, spune el, poate manifesta unitatea. „Unitatea şi moralitatea sînt considerente secundare, ţinînd de filosofie, nu de poezie."[21] De crezul pictural al veacului al XVIII-lea, aşa cum era dat în *Discursurile* lui Reynolds, nu avea mai multă nevoie decît de Aristotel şi Horaţiu. Vrednice de laudă sînt declarate entuziasmul mai degrabă decît raţiunea, orice formă viu conturată mai degrabă decît un măreţ stil central, particularul mai degrabă decît generalul, ruptura fiind astfel instituită în mod radical.

---

[12] *Ibid.*, I, 213–214.
[13] *Ibid.*, I, 204, Citat din Athanasius.
[14] *Ibid.*, I, 245.
[15] *Ibid.*, I, 242.
[16] *Ibid.*, I, 243.
[17] *Ibid.*, I, 242.
[18] *Loc. cit.*
[19] *Ibid.*, I, 217.
[20] *Loc. cit.*
[21] *Ibid.*, I, 216.

Dacă Blake a fost Înaintemergătorul, deschizînd calea romantismului englez, Wordsworth, prin diferitele ediții ale *Prefeței* la *Lyrical Ballads*, poezia sa filosofică, și împreună cu Coleridge, poate fi numit pe drept cuvînt Mesia acestei mișcări. Deosebirea dintre cei doi pare la prima vedere prea mare pentru a legitima corelarea lor ca anunțător și anunțat. Ce au de-a face oare straniile creații verbale ale lui Blake — Urizen, Ahamia, Luvah, Tharmas, Palamabrom — și vizionarismul său mistic punînd o altă lume în locul celei comune, cu realismul, naturalismul și bunul-simț al lui Wordsworth? Blake însuși a exprimat diferența într-o notă marginală la poemele lui Wordsworth. „Obiectele naturale, în trecut ca și acum, mi-au slăbit, înăbușit și șters imaginația."[22] Blake vedea forme plutitoare, flăcări și rădăcini învîrtejite acolo unde Wordsworth, privindu-și fix obiectul, vedea Londra în zori de zi, un cuc, un cîmp de narcise unduind sub adierea brizei sau oameni umili în îndeletnicirile vieții rustice. Amîndoi însă au crezut în imaginația poetului ca într-un potir al înțelepciunii și au respins parcelarea intelectului de către reguli geometrice[23] și „Falsa putere secundară prin care multiplicăm distincțiile"[24]. Amîndoi au crezut cu fervoare în capacitatea mitogenetică a poetului și de revelare prin viziunea sa a adevărului ultim, suspectînd diviziunile și concatenările sistematizatorilor seci. Amîndoi au crezut în adevărul experimental, adică în adevărul simțit și dovedit de sufletul omenesc sensibil și mai ales de sufletul poetului. Parolele secolului al XVIII-lea: gust, reguli, forme, au fost eliminate de amîndoi. Aceasta e materia primă a esteticianului, nu chestiunea secundară a modului cum acest adevăr filosofic își găsește expresia și imagistica. În mai multe pasaje memorabile, Wordsworth a asimilat acest principiu prim al romantismului: că poetul e profet și înțelept, cu cel de-al doilea: că adevărul poetic e adevărul sensibilității. De pildă: „Poezia e cea mai filosofică dintre toate scrierile: ... obiectul ei e adevărul, nu individual și local, ci general și operativ; nu întemeiat pe-o mărturie exterioară, ci purtat viu în inimă de către pasiune; adevărul care își este propria mărturie. ... Poezia e imaginea omului și a naturii. ... Poezia e răsuflarea și spiritul subtil al oricărei cunoașteri, ea e expresia pătimașă care îmbărbătează orice știință. ... Poezia e cea dintîi și cea de pe urmă din toate cunoștințele — e la fel de nemuritoare ca și inima omului." Astfel formulează Wordsworth definiția poetului în *Prefața* sa. În *Preludiu* există dovezi ale aceleiași convingeri cu privire la înalta misiune a poetului de a revela natura ultimă a lucrurilor. El, Wordsworth poetul, pășește pe un pămînt sacru; rostește „nu vis, ci

[22] Burdett, *William Blake*, New York, 1926, p. 171.

[23] *Prelude*, textul din 1850, cartea a II-a, 203–204.,

[24] *Ibid.*, cartea a II-a, 216–217.

[25] *Prose Works*, ed. Knight, 2 vol., Londra, 1896, vol. I, pp. 59, 60, 62. *The Preface to Lyrical Ballads*.

lucruri oraculare"[26]; are o „credință însuflețitoare" că „poeții, ca și profeții" sînt legați laolaltă într-o „puternică urzeală de adevăr"[27]. Înzestrarea lui e „dar ceresc"; mulțumită acestuia, poate arunca o privire înăuntrul lucrurilor nevăzute mai înainte și nutrește speranța că poate înfăptui o operă care să rivalizeze în putere de creație și dăinuire cu cea a naturii înseși[28]. Dacă atîtea trăsături îi apropie pe Wordsworth și Blake și-i fac frați întru romantism, ei se deosebesc în ceea ce privește teoriile lor despre obiectul și instrumentul revelației poetice. Universul simbolic și fantastic al lui Blake, zărit într-o viziune telepatică, e înlocuit de către Wordsworth cu realitățile și relațiile permanente ale naturii și omenirii. El declară că scopul în care își scrie *Baladele lirice* este înfățișarea delectabilă a legilor primare ale naturii noastre, pasiunile ei esențiale, simțămintele elementare și durabile, relațiile morale importante. Așa cum bună parte din poezia acestei perioade era structurată de cîte o perspectivă filosofică, tot așa și la baza *Prefeței* lui Wordsworth stă o metafizică. E clară în ea prezența platonismului, dar dintr-o zonă mai apropiată de experiența lui de viață vine asociaționismul englez al lui David Hartley. Mai curînd acesta decît cabalismul sau swedenborgianismul i-a furnizat ampla osatură intelectuală. Cu alte cuvinte, Wordsworth a dorit ca în poezia lui să fie filosofic, a dorit chiar să-și aleagă o dicțiune și un stil pe care să le poată numi la modul propriu filosofice. A căutat însă îndeobște o filosofie nu prea depărtată de modalitățile familiare de gîndire și vorbire. I se părea că o astfel de bază firească asigură demnitatea, realitate și permanența pe care le rîvnea pentru poezie. Bunul lui simț fundamental a reacționat împotriva prostului-gust și deșertăciunii, capriciozității și arbitrarului gîndirii și stilului poetic cultivat de unii scriitori germani contemporani și de neoclasicismul artificios. El a optat pentru un grad de simplitate și o apropiere de „oamenii ce duc o viață simplă" mai mari decît afișa poetul școlilor contestate. Căutînd realitatea sub strălucirea și aparența falsă a vieții, a gîndit că locul cu cele mai multe șanse de a o conține e „viața umilă și rustică". Din „guri smerite și obscure"[29], de la „natura înjugată-n trudă"[30], Wordsworth a învățat care e esența pasiunii, expresia ei verbală sinceră, care sînt legăturile firești ale simțămintelor noastre elementare și cum se întrețes natura și omul. Învățători și subiecte îi erau marinari, păstori, pribegi, copii și mame îndurerate.

Wordsworth spunea că ceea ce ține de om e „principalul tărîm al cîntecului său"[31]. Motivul și-l găsea în umanitatea trainică și umilă; dar căile omului și-ale naturii erau atît de interdependente pentru el, încît, în filosofia lui, nu putem pune natura în urma omului. Una din rațiunile invocate de el în

[26] *Prelude*, cartea a XIII-a, 252–253.
[27] *Ibid.*, cartea a XIII-a, 300–302.
[28] *Ibid.*, cartea a XIII-a, 304–312.
[29] *Prelude*, cartea a XIII-a, 182.
[30] *Ibid.*, cartea a XIII-a, 175–176.
[31] Precuvîntare la *The Recluse*.

hotărîrea de a scrie despre oameni simpli era încorporarea pasiunilor acestor oameni cu formele frumoase și permanente ale naturii. A rămas în genere conștient de distincția dintre lumea exterioară și lumea interioară a simțămintelor, dar fenomenul înrîuririi lor reciproce e totuși atît de viu pentru el, încît deseori pare a fi pe punctul de a cufunda cele două lumi — organică și anorganică — într-un unic cosmos palpitant și însuflețit. Această ardere mistică poate fi întîlnită uneori în scrierile lui; de pildă, în binecunoscutul pasaj:

E o mișcare și un duh ce-mpinge
Tot ce-i cugetător și-obiect gîndirii,
Și-n tot pătrunde[32].

Într-un fragment mai puțin familiar, recunoașterea de către Wordsworth a identității tuturor lucrurilor în Dumnezeu e anevoie de deosebit de cea a lui Blake: „Dumnezeu devine cum sîntem noi, pentru ca noi să putem fi cum e El".

... O viață interioară
Trăind în toate lucrurile...,
În care tot trăiește-n Dumnezeu și toate
Sînt Dumnezeu, viind în marea sferă
La fel de-ngemănați ca Răsăritul
Și-Apusul, fără nori, spre-amiază cînd
Un vast azur neprihănit e bolta[33].

Un geniu mediator, frecvent în spiritele romantice și mistice, notează „afinitățile dintre obiecte acolo unde pentru mințile pasive nu există nici o fraternitate"[34]. Habitusul mental al lui Wordsworth e înrădăcinat aici „în marele principiu social al vieții" care strînge „toate lucrurile în simpatie"[35]. Poetul, după cum ne mărturisește el, și-a sorbit puterea vizionară din experiențe ca rămînerea în întunericul nopții, singur, și ascultînd apropierea unei furtuni[36]. Face bilanțul efectelor asupra lui ale soarelui și lunii, primăverii și toamnei, al cascadei și văii din munți:

Astfel, în zborul zilelor, cu anii,
De la natură și preaplinu-i suflet
Primii atît, că gîndurile-mi toate
Scăldate-s în simțire[37].

---

32 *Tintern Abbey*, 102—104.
33 *The Prelude*, ed. de Selincourt, note, pp. 512—513.
34 *Ibid.*, cartea a II-a, 384—386.
35 *Ibid.*, cartea a II-a, 389—390.
36 *Ibid.*, cartea a II-a, 304—310.
37 *Ibid.*, cartea a II-a, 396—399.

Uneori era mai conştient de ceea ce simţirea lui îi dădea naturii: Din spiritul lui ar putea veni „o lumină auxiliară", împrumutînd strălucire soarelui în apus[38]. Uneori i se părea că formele naturii îşi au pasiunile lor inerente; alteori formele lor erau cele pe care li le împrumuta pasiunea omenească[39].

LIBRU ÎNTRE
IBILITATE
NDIRE.

În această preocupare pentru relaţia omului cu lumea exterioară, această înaintare şi retragere în privinţa gradului şi naturii conexiunii ce îi uneşte sau a raportării întregii probleme filosofice la funcţia imaginaţiei, îl recunoaştem pe contemporanul lui Kant şi sufletul mediativ care discutase adeseori despre filosofia lui Kant cu cel mai apropiat prieten al său, Coleridge. A spune că poetul „consideră omul şi natura ca fiindu-şi esenţial adaptaţi unul altuia"[40] înseamnă a vorbi un limbaj kantian. Pentru un poet romantic, Wordsworth şi-a menţinut în asamblu o opinie echilibrată despre relaţia dintre spirit şi natură şi despre structura psihologică a activităţii creatoare la artist. El nu are nici o doctrină despre un simţ mai presus de simţ, ca Blake, ci o teorie a echilibrului dintre simţire şi gîndire. „Un poet", spune el, „se bucură mai mult ca alţi oameni de spiritul vieţii care este în el."[41] Dar „mai via sensibilitate", „entuziasmul" şi „tandreţea" poetului sînt strunite de o capacitate superioară de discernere a conexiunilor şi de izolare a înţelesurilor esenţiale[42]. Jumătate din cea mai deseori citată definiţie dată de Wordsworth poeziei bune: „Revărsarea spontană de sentimente puternice" e derutantă fără cealaltă jumătate: „Poeme cărora să li se poată atribui o anumită valoare n-au fost niciodată produse pe baza unei oricît de mari diversităţi de subiecte, ci de către un om care ... a cugetat îndelung şi profund". Pasiunea de la obîrşia lirismului, spunea el, trebuie rememorată în linişte[43]. Singurătatea atît de dragă lui Wordsworth ca şi trăsăturile sublime ale peisajelor, munţilor şi apelor cărora le răspundea spiritul lui, dădeau mişcare şi muzicalitate meditaţiilor sufletului său, precum şi o notă de raritate şi noutate, astfel încît, în realizarea sa poetică a devărată, el a devenit unul din marii conducători ai roman tismului britanic. Dar aceste înrîuriri, printr-o virtute polarizantă, puneau totodată o surdină mişcării şi cîntecului dinăuntrul său şi-l îndrumau spre meditaţie. În comparaţie cu cei mai înflăcăraţi şi mai imaginativi membri ai mişcării romantice, Wordsworth ocupă o poziţie aparte ca reprezentant al stabilităţii şi conservatorismului britanic. Deşi a fost fondatorul unei noi şcoli poetice, cuvintele lui, în contextul lor larg şi raţional argumentat, par compatibile cu sobra umanitate raţională a lui Reynolds sau Locke. S-a lăsat antrenat

---

[38] *Prelude*, cartea a II-a, 368–370.
[39] *Ibid.*, cartea a XIII-a, 289–291.
[40] *Prose Works*, vol. I, p. 61.
[41] *Ibid.*, vol. I p. 58.
[42] *Ibid.*, vol. I, pp. 57, 58.
[43] *Ibid.*, vol. I, p. 68.

pentru scurt timp de vîntul puternic al Revoluției franceze. Dar s-a scuturat repede de această „rătăcire juvenilă" și pentru totdeauna de ceea ce-i apărea ca extravaganță sau erezie. Poetul era după el un învățător și Wordsworth spunea că și propria-i misiune și-a înterpretat-o uneori ca pe una educativă. Wordsworth ilustrează fără nici o îndoială competiția dintre poeți și filosofi pentru locul de frunte din „palatul înțelepciunii", dar tensiunea din cazul lui e slabă. În virtutea discursului neornat și simpatiilor sale universale, el a nădăjduit, ca, deși poet, să fie socotit drept „un om vorbindu-le oamenilor". Am putea adăuga că în opera lui se află atîta critică, experiență și rațiune, încît ar putea fi proclamat la fel de bine și ca un filosof în dialog cu ceilalți filosofi, și ca unul în luptă cu ei.

COLERI
POET ȘI
DAR NU
POET.

În 1816, Coleridge îi scria unui prieten: „Sînt convins că un adevărat sistem filosofic — știința vieții — e *cel mai bine* expus în poezie"[44]. Ce înseamnă cuvinte ca „poezie" și „filosofie" în gura poeților romantici depinde, firește, de contextul din cugetele lor în momentul enunțului, de filosoful care le slujește drept model de filosofare și de modul în care ei definesc poezia: alegorie, emanație lirică sau instruire. I-am acordat deja poetului Wordsworth un loc în apropierea filosofilor. Coleridge i l-ar fi concedat fără șovăire „Wordsworth îmi pare posedat de geniul unui mare poet filosofic mai mult ca orice om pe care l-am cunoscut vreodată sau decît cred c-a existat în Anglia de la Milton încoace"[45]. În cazul său, Coleridge ar fi asimilat cele două funcții una alteia într-un mod oarecum diferit. În aceeași ordine de idei ca mai sus, el se referă la „sistemul meu de filosofie". Propriul lui „sistem de filosofie" includea o parte de logică și raționare pe baza unor principii și relații abstracte superioare oricărei alte gîndiri romantice engleze. Dar dacă un filosof trebuie să fie filosof *ca* poet, atunci Coleridge e luna pe lîngă soarele lui Wordsworth. Ca poet, Coleridge a putut crea un nou tărîm straniu în condiții mai bune decît Wordsworth; el era mai apt să aștearnă și să modifice culorile imaginației. Nu era însă acea contopire indisolubilă de gînditor și cîntăreț care să poată da:

... un geamăn cînt de adevăr,
De adevăr adînc, un dulce cînt neîncetat[46].

Pe de altă parte, mai marele său dar pentru metafizică și putința lui de a participa la adevărata revoluționare copernicană a filosofiei din vremea sa l-au făcut capabil să sape în căutarea „principiilor germinative", în vreme ce Wordsworth era nevoit să se mărginească la întemeierea distincției dintre forțele mentale numai pe efecte și produse. Cea mai mare parte a

[44] *Unpublished Letters*, ed. E. L. Griggs, Londra, 1932, vol. II, p. 190.
[45] *Table Talk*, 21 iulie 1832.
[46] *To William Wordsworth*, 58, 59.

scrierilor în proză ale lui Coleridge ţin de domeniul esteticii şi criticii literare aplicate, dar intuiţiile critice şi le-a raportat la rădăcinile lor din existenţă aşa cum puţini critici au făcut-o.

M CU
IENT KAN-

Constituentele capacităţii de teoretician a lui Coleridge erau în parte temperamentul şi experienţa infantilă şi în parte influenţele intelectuale datorate lecturii şi studiului. Avea o înclinaţie către vastitate, la care s-au adăugat convorbirile avute cu tatăl său despre universul stelelor şi o dragoste de măreţie şi totalitate, pe care o punea în legătură cu povestirile fantastice şi miraculoase[47]. Apetitul astfel stîrnit a fost hrănit cu lecturi congeniale din Plotin, Iamblicos şi Jakob Boehme. Cunoştinţa cu literatura romantică germană, o vizită în Germania şi apoi studiul serios al lui Kant şi Schelling i-au dat o anumită terminologie şi un cadru, dar mai mult încă, o binevenită coroborare a viziunii sale idealiste despre lume şi a teoriei sale despre funcţia artei. Kant, spunea el într-o mărturie deseori citată, pusese parcă stăpînire pe el „cu o mînă de gigant"[48]. Orice filosofie care se poate învăţa vine de la el[49], spunea Coleridge. Dar contribuţia lui Schelling la estetica lui Coleridge nu e cu mult mai puţin notabilă. Conferinţa: *Despre poezie sau artă* (1818) îl urmează îndeaproape şi în parte îl reproduce pe Schelling.

Coleridge declara că distincţia kantiană dintre raţiune, care are ca obiect totalităţile şi valorile ultime, şi intelect, care nu poate decît urmări conexiunile din aproape în aproape într-o sferă limitată, reprezintă temelia oricărei speculaţii[50]. Totuşi Kant, prudent şi critic, n-a extins suficient facultatea creatoare a spiritului şi nici n-a discutat mai pe larg despre noumene pentru a-l mulţumi pe expansivul şi inspiratul Coleridge. Aceasta n-a acceptat nici chiar propriile declaraţii ale lui Kant cu privire la modestia intenţiilor lui, ci credea că în spatele simbolului afirmaţiei lui literare se află vreo înclinaţie transcendentă[51]. Pentru toţi romanticii puri exista un drum care ducea direct de la natură şi fenomene la absolut. Coleridge a văzut o „coincidenţă genială" între vederile sale şi cele ale lui Schelling, care urma drumul drept. Preţuia de asemenea învăţătura lui Fichte potrivit căreia la început a fost un act. Această exaltare a unui act mai presus de lucruri şi substanţe, spunea el, a pus cheia de boltă la arcul metafizic şi i-a îngăduit metafizicii să-şi aibă „izvorul şi principiul în ea însăşi"[52].

Coleridge a găsit deci, într-un kantianism liber interpretat şi mistic întregit, cheia labirintului funcţiilor mentale, inclusiv imaginaţia creatoare

---

[47] Scrisoare către Thomas Poole, 16 oct. 1797.
[48] *Biographia Literaria*, cap. IX, ed. Shawcross, vol. I, p. 99.
[49] Scrisoare către J. Gooden, 14 ian. 1820.
[50] *The Friend*, 1863, vol. XI, p. 243.
[51] *Biographia Literaria*, cap. IX, vol. I, pp. 100–101.
[52] *Ibid.*, p. 101.

a poetului, și a unei critici literare luminate. Nu-l putea mulțumi nici o psihologie care explica forța și viața spiritului printr-o textură de procese ori prin relația de la stimul la reacție dintre om și natură. Încă din tinerețe, el, ca și Wordsworth, a găsit sistemul asociaționismului lui Hartley ingenios și aplicabil la un mare număr de fenomene mentale. Coleridge a ajuns să-l respingă însă în mod categoric pe Hartley. Efectul ultim al asociaționismului, a conchis el, era reducerea actelor de voință și gîndire la o șansă oarbă și la un mecanism mort. Sufletul e o cauză și o esență, susținea el, iar evenimentele ce au loc în lumea sufletului sînt emanații de energie, iar nu configurații în timp și spațiu. Hartley făcuse din suflet un *ens logicum,* aproape un nimic[53].

SENSIBIL MODELA IDEE.

Încă într-un fragment timpuriu scris pentru o proiectată enciclopedie, Coleridge încercase să plaseze artele frumoase și îndeosebi poezia pe harta existenței și cunoașterii. Căci nota distinctivă a enciclopediei trebuia să fie caracterul ei metodic, rațional și logic. Locul artelor și al științelor avea să fie determinat după regulile unei adevărate filosofii. Unitatea dinamică a artelor frumoase o plasa, așa cum făcuse și Kant, într-o poziție mediană între exemplele de identitate cu sine a spiritului în științele pure și exemplele de ordine instituită mental în lumea fizică. Artele frumoase au legi *a priori* ale gustului, ilustrînd astfel autodeterminarea spiritului. Dar ele au ca obiect și faptele exterioare ale sunetului și culorii. Dar în definitiv acest compromis dintre spirit și materie, această oprire la jumătate de drum între suflet și simț, nu era o recunoaștere deplină a unității protoplasmatice și a ecoului divinității păstrate de Coleridge pentru poezie — poezia, tipul oricărei arte, din cauză că ea presupune *creația* și nu doar simpla dispunere sau aranjare a părților, contopirea indisolubilă a scopului și mijlocului, nu situarea lor în exterioritate. „Desigur", spunea el, „artele frumoase aparțin lumii exterioare pentru că ele toate operează cu imaginile optice și sonore și alte impresii sensibile, iar fără o delicată sensibilitate față de acestea nimeni n-a putut fi vreodată și nici n-ar putea fi muzician sau poet; ... dar la fel de sigur e că va rămîne pururi un biet cultivator fără succes al artelor dacă nu e impulsionat în primul rînd de o forță lăuntrică irezistibilă, de o simțire, *quod nequeo monstrare, et sentio tantum*; și nici nu va putea face mari pași înainte în arta sa dacă, în timpul evoluției sale, impulsul obscur nu devine treptat o idee strălucitoare, clară și vie!"[54] „Anumitor critici", spune el în același context, „le-a scăpat faptul că în artele imitative inițiativa mentală trebuie să purceadă dinlăuntru." În cazurile cînd numele de poezie e într-adevăr meritat, mediul fizic e relativ lipsit de semnificație. Ideea e cea care contează. Dovadă repulsia pe care o simțim în muzică față de impietarea produsă de

---

[53] *Ibid.*, cap. VII, vol. I, pp. 80—88.
[54] *Treatise on Method*, ed. Snyder, Londra, 1934, p. 63.

sticlă sau oţel — corpul sunetului — asupra legii spirituale a muzicii, adică proporţia matematică ce se stabileşte între note[55].

Ce înţelege oare Coleridge prin ideea strălucitoare, clară şi vie care trebuie să fie geniul tutelar al unei artist împlinit? Prin idee, el înţelege o idee platonică sau ideea de raţiune a lui Kant, veritabil arhetip şi obîrşie a existenţei. Poetul călăuzit de idee are o imaginaţie autentică; ceilalţi au numai fantezie. Cea mai semnificativă utilizare dată de Coleridge înzestrării şi temperamentului său filosofic a stat în dezvoltarea acestei distincţii estetice fundamentale şi în aplicarea ei la Shakespeare în opoziţie cu luminile minore ale poeziei, poetaştrii. Pentru Coleridge, fantezia e facultatea artistică ce se reduce la rearanjarea unui material dat. Ea „nu are alte fise cu care să joace decît lucruri fixe şi definite". Imaginaţia, pe de altă parte, e pentru el o „forţă vie şi un agent prim ... o repetare în spiritul finit a veşnicului act de creaţie din infinitul SÎNT"[56]. Imaginaţia artistică e o variantă a acestei facultăţi omeneşti universale de plăsmuire. Inspirîndu-l pe artist, ea îl face capabil să difuzeze, să dizolve şi să risipească spre a recrea.

A încerca să-l explici pe Shakespeare pe baza legilor asociaţiei sau găsind o reţetă, comparîndu-i învăţătura cu randamentul său literar[57] ori „măsurîndu-l şi socotindu-l muşchi cu muşchi"[58] înseamnă, după Coleridge, a suferi un eşec în calitate de critic datorită folosirii unor unelte pre-kantiene sau subtranscendentale. Darul lui Shakespeare de a crea caractere dramatice provine din faptul că el poseda o idee a umanităţii, o cunoaştere a tendinţelor universale din toţi oamenii încarnate în individualitatea perfectă a persoanelor separate. Puterea lui de a înfăţişa pasiunea are aceeaşi rădăcină filosofică în idee, un concept universal concretizat în nuanţe şi situaţii date. Coleridge preţuia afirmaţia lui Schlegel că Shakespeare ne pune în faţă într-un singur cuvînt o serie întreagă de condiţii premergătoare. Shakespeare ne dă, spune Coleridge, „istoria spiritelor". El „contempla *Ideile*, singurele în care sînt cuprinse condiţii şi consecinţe *ad infinitum*"[59].

Întregul înaintea părţii; scopul înaintea mijloacelor; sentimentul sau instinctul înaintea ideii: aceste principii ierarhizante furnizează principalul corp al esteticii lui Coleridge şi al „restaurării criticii literare". Simţurile sînt informate de către minte, iar nu mintea de către simţuri[60]. Scopul sau finalitatea poetului trebuie înţeleasă înainte de a i se judeca tehnica. Shakespeare le apărea neoclasicilor „contrar regulilor şi sălbatic" din cauză că ei

---

[55] Fragment manuscris, British Museum, Egerton 2800, 64, citat de Snyder, *op. cit.*, p. 85.
[56] *Biographia Literaria*, cap. XIII, vol. I, p. 202.
[57] *Treatise on Method*, p. 62.
[58] *Ibid.*, p. 32
[59] *Treatise on Method*, pp. 27–31.
[60] *Table Talk*, 21 iulie 1832.

își interpolau propriile lor idei între Shakespeare și opera lui[61]. Scopul care rezumă întregul — condiție, după Coleridge, întotdeauna prealabilă mijlocului particular întrebuințat de artist — e simțit în chip firesc și căutat stăruitor de o vagă apetență a spiritului înainte de a fi înțeles. Sentimentul e primar, intelecția secundară. Poezia e cu atît mai măreață atunci cînd un sentiment sublim ia locul unei simple imagini și acolo unde nu există o formă distinctă, ci o puternică lucrare a spiritului[62]. Sensibilitatea nu numai că dă cheia și prefigurarea întregului, producînd cele mai mărețe părți și simbolizînd predominarea inimii asupra minții, ci sensibilitatea, circulînd ca o briză printre detaliile experienței, le leagă într-un sistem rațional unificat și săvîrșește astfel lucrarea despre care filosofii anteriori presupuneau că e efectuată de mecanismul asociației[63].

PROGRE
NU SIS

Concluzia la care ajungem în legătură cu Coleridge e că sentimentele și instinctele, propriile sale augurări ideale, atît în privința teoriei frumosului cît și a artei, erau corecte. Se alăturau în mod clar opiniei estetice a viitorului, iar nu celei consumate. Reformulările abstracte date de el kantianismului și neoplatonismului nu împing însă subiectul mai departe și nu rotunjesc un sistem. Inabilitatea sa de a duce la bun sfîrșit o întreprindere se manifestă aici ca și în poezia lui.

SHELLY:
DINȚA
ZIASTA
ZIE.

Defence of Poetry (Apărarea poeziei, 1821) de Shelley e o adevărată descendentă a liniei regești a unor atare apologii, aceea datorată lui Sir Philip Sidney fiind poate cea mai faimoasă dintre cele de limbă engleză. Ocazia imediată a elocventului panegiric al lui Shelley a fost ieșirea zeflemitoare a lui Sir Thomas Peacock împotriva poeziei, în care el vedea o vorbărie goală și o batjocură fără scop. Dar aceste raporturi ale operei lui Shelley sînt mai puțin importante pentru estetică decît ilustra demonstrare pe care o face credinței romantice în poet ca profet. Celebrarea entuziastă a poetului drept cel mai nobil, cel mai binefăcător și mai intuitiv dintre oameni se desfășoară într-un adevărat curcubeu de enunțuri admirabile. Poetul combină și unește în esență caracterele legislatorului și profetului[64]. „Poetul se împărtășește din etern, din infinit, din unul."[65] „Shakespeare, Dante și Milton... sînt filosofi ai înseși puterii supreme."[66] „Poeții sînt hierofanții unei inspirații insesizabile."[67] „Poeții sînt legislatorii nerecunoscuți ai lumii."[68] Numai Dumnezeu și poetul merită numele de creator, spune el, citîndu-l pe Tasso[69].

---

61 *Coleridge on Logic and Learning*, ed. Snyder, New Haven, 1922, p. 110.
62 T. M. Raysor, *Coleridge Shakespearean Criticism*, Londra, 1930, vol. II, p. 38.
63 Scrisoare către Southey, 7 aug. 1803.
64 *Works*, ed. Forman, 8 vol., Londra, 1880, vol. VII, p. 104.
65 *Loc. cit.*
66 *Ibid.*, p. 108.
67 *Ibid.*, p. 144.
68 *Loc. cit.*
69 *Ibid.*, p. 140.

„Poetul, fiind pentru ceilalţi autorul celei mai înalte înţelepciuni, desfătări, virtuţi şi glorii, ar trebui să fie personal cel mai fericit, cel mai bun, cel mai înţelept şi cel mai ilustru dintre oameni... ; cei mai mari poeţi au fost oameni de cea mai nepătată virtute, de cea mai desăvîrşită prudenţă." Cum sînt poeţii, aşa e şi poezia. „Orice poezie înaltă e infinită. ... Un mare poem e o fîntînă veşnic revărsînd apele înţelepciunii şi desfătării."[70] „Poemul e însăşi icoana vieţii exprimată în adevăru-i veşnic."[71] „Poezia e consemnarea celor mai bune şi mai fericite clipe ale celor mai fericite şi mai bune cugete."[72] „Poezia ridică vălul de pe frumuseţea ascunsă a lumii."[73] „Poezia întăreşte acea facultate care e organul naturii morale a omului."[74] „Poezia e într-adevăr ceva divin. Ea e în acelaşi timp centrul şi circumferinţa cunoaşterii; e ceea ce cuprinde întreaga ştiinţă şi la care trebuie raportată orice ştiinţă. E rădăcina şi totodată floarea tuturor celorlalte sisteme de gîndire."[75]

În toate aceste formulări ne întîmpină adevărata notă romantică de credinţă neţărmurită în puterea poeziei. Şi laolaltă cu ea găsim şi obişnuita condamnare a stagnării şi uscăciunii calculului. Oricît s-ar deosebi Blake, Wordsworth, Coleridge şi Shelley în privinţa drumurilor aparte urmate de gîndirea fiecăruia, cu toţii concep imaginaţia şi vlăstarul ei, poezia, ca pe um pom viu, la fel de plin de seminţe şi fructe, iar pe de altă parte, despre calcul şi raţiunea în sens limitat, gîndesc că e o mălură ucigătoare sau „crengi trosnind şi viţe iarna". Utilitarismul şi prudenţa sînt Mamon împotriva Poeziei, care ţine loc de Dumnezeu[76].

În opoziţie cu toată această lărgire şi exaltare a funcţiei poetului, John Keats (adus aici ca termen de contrast faţă de linia principală a esteţilor romantici) îşi împătureşte aripile şi-şi dezumflă pieptul. Nu că nu şi-ar încerca din cînd în cînd puterile, ca poet ce este, într-o schemă filosofică a mîntuirii, oferind poate mai multe sugestii pătrunzătoare pe minut decît mai sigurul de sine Wordsworth: „uriaşul" alături de care stă ca să arate cît e el de înalt[77]. Dar în ce mică măsură e de acord cu definirea poetului ca învăţător şi înţelept o dovedeşte următoarea caracterizare vie: „Cît despre caracterul poetic propriu-zis (vreau să zic acel soi căruia, dacă sînt ceva, îi aparţin şi eu, acel soi ce se deosebeşte de wordsworthieni ori de sublimii egotişti, şi care e un lucru în sine şi izolat), nu este el însuşi — nu are eu — e totul şi nimic — nu are caracter — se bucură de lumină şi umbră; trăieşte după

[70] *Ibid.*, pp. 129, 130.
[71] *Ibid.*, p. 108.
[72] *Ibid.*, p. 138.
[73] *Ibid.*, p. 111.
[74] *Ibid.*, pp. 111, 112.
[75] *Ibid.*, p. 136.
[76] *Loc. cit.*
[77] *Letters*, ed. Colvin, pp. 105—108, 3 mai 1818, către J. H. Reynolds.

elan fie el frumos sau mîrșav, înalt sau umil, bogat sau sărac, mediocru sau elevat — găsește o desfătare egală în a concepe un Iago sau o Imogena. Ceea ce-l supără pe filosoful virtuos îl desfată pe poetul cameleon. El nu dăunează prin înclinația sa către latura întunecată a lucrurilor, după cum nici prin gustul lui pentru cea strălucitoare, deoarece ele amîndouă sfîrșesc în speculație. Poetul e cel mai nonpoetic din cîte sînt în existență, din pricină că el nu are identitate — el e necurmat în altceva și umple un alt trup. Soarele, luna, marea, și bărbații, și femeile, fiind creaturi ale impulsului, sînt poetice și au în ce le privește un atribut invariabil; poetul nu are nici unul, nici o identitate — el e cu siguranță cea mai nonpoetică dintre toate făpturile lui Dumnezeu — Dacă, așadar, el nu are eu și dacă eu sînt poet, ce-ar fi de mirare dacă aș spune că nu mai scriu? Nu s-ar putea oare să mă fi pomenit meditînd în aceeași clipă la Saturn și la Ops? E ceva jalnic de mărturisit, dar ăsta e adevărul, că nimic din ce rostesc vreodată nu poate fi luat drept o opinie ce crește din propria-mi natură identică — și cum ar fi de altfel cu putință de vreme ce nu am natură? Cînd mă aflu într-o încăpere plină lume, dacă încetez a specula cumva asupra plăsmuirilor propriei mele minți, nu eul meu se întoarce în mine însumi, ci identitatea tuturor celor din încăpere începe să preseze asupră-mi, astfel încît foarte curînd sînt anihilat —."[78]

Pentru ereticul Keats, poetul era acea harfă eoliană extrem de pasivă asupra căreia impresiile sînt mînate ca de suflarea unui vînt și la care altcineva cîntă o melodie, adică tocmai ceea ce Shelley spusese că nu e. Shelley, insistînd asupra participării poetului la înfăptuirile intelectuale și politice ale oamenilor, nu l-ar fi putut abandona pe poet unei impresionabilități atît de primare. Keats însă a eliberat poezia de responsabilitatea morală, după cum și pe poet l-a separat de legislator și filosof. În ce-l privea, el nu și-a cunoscut niciodată, spunea el, semnificațiile afirmațiilor sale. Dar ceea ce din punct de vedere logic și moral poate fi o erezie, din punct de vedere estetic poate părea foarte frumos. „Deși o încăierare pe stradă e un lucru detestabil, energiile desfășurate în ea sînt frumoase; omul cel mai de rînd manifestă o grație în cearta sa." Astfel, „iuțeala unei nevăstuici sau neliniștea unei căprioare" pot oferi o priveliște frumoasă[79].

CARLYLE TUL CA VIZIONA TAREȚ.

În doctrina poetului ca erou a lui Thomas Carlyle (1795—1881), regăsim adevărata coloratură romantică. Poetul era pentru Carlyle una din acele personalități puternice care cutează a gîndi și acționa independent și care sînt antrenate de o viziune a realității, în ele aflîndu-se, deci, speranța întregii lumi. Calitatea eroică a poetului constă în viziunea idealului, prezent oriunde

---

[78] *Ibid.*, pp. 184—185.
[79] *Ibid.*, p. 237, 18 sept. 1819, către George și Georgiana Keats.

în real, dar nedesluşit de către oamenii de rînd. Poetul e un profet, un vizionar. Pe lîngă „ochiul limpede şi adînc-văzător“[80], el trebuie să aibă şi o inimă fierbinte. Dar caracteristica sa originară e darul de a vedea misterul şi infinitul din tot ce există, „de a trăi în însuşi miezul lucrurilor“[81]. Prin operele sale, el oferă simboluri ale divinului şi infinitului.

În afară de ochiul vizionar şi inima fierbinte, poetul trebuie să mai aibă şi glas apt să cînte. „Toate lucrurile profunde“, spune Carlyle, „sînt Cîntec“ — restul, „învelişuri şi coji!“[82] Idealul pînă la care pătrunde ochiul poetului se preschimbă în melodie. „*Cuvîntul* care va descrie lucrul decurge de la sine din viziunea atît de clară şi de intensă a lucrului.“[83] Pentru Carlyle, muzica versului nu e o graţie adăugată. În fantezia marelui poet, însăşi esenţa lucrului devine muzică, întrucît viziunea pătrunzătoare şi sinceritatea pasionată se exprimă firesc în cînturi ritmice.

Universalitatea şi adevărul poetului îl înrudesc cu toţi oamenii. „În inima tuturor oamenilor există o vînă poetică. ... Toţi sîntem poeţi cînd *citim* bine un poem.“[84] Eroul-poet posedă în mai mare măsură acest element specific, asta e totul. „Mărturisesc“, spune Carlyle, „că nu cunosc un om cu adevărat mare care să nu poată fi *orice* fel de om.“[85]

În ceea ce are deosebit, desigur, poetul se depărtează de ceilalţi oameni. Dar la acest nivel înalt, el se alătură celorlalţi eroi — eroii religioşi, militari şi legislativi. Carlyle pretinde că în primul rînd sfera în care e azvîrlit de împrejurări eroul îi decide şi tipul. Petrarca şi Boccaccio erau buni diplomaţi; Napoleon avea în el potenţialitatea cuvintelor în loc de cea a bătăliilor; Shakespeare ar fi putut da „lovituri drepte“ la Azincourt, în loc să le pună în versuri pentru noi.

Ca mai toţi romanticii, Carlyle e mai înclinat să şteargă distincţiile decît să descopere şi să definească diferenţe. Face totuşi pe scurt o deosebire între eroul moral şi eroul estetic. Primul pune în evidenţă ceea ce fac oamenii; al doilea ceea ce trebuie să iubească oamenii. Carlyle îşi urmează maestrul recunoscut, Goethe, cînd face ca frumosul, „frumosul adevărat“[86], să fie superior binelui şi să-l cuprindă. Tot asemenea lui Goethe, el interpretează aparenţa sensibilă a lucrurilor ca veşmînt viu al lui Dumnezeu.

SON: MISTI- LUMII NOI.

Vorbind în 1843 la New York despre Noua Anglie, Ralph Waldo Emerson (1803 — 1882), transcendentalistul american, spunea că influenţa lui Wordsworth, Coleridge şi Carlyle a fost receptată în Statele Unite mai prompt

[80] *Works*, 30 vol., Londra, 1896—1899, vol. V, p. 79. *Heroes and Hero-Worship*.
[81] *Ibid.*, vol. V, p. 81.
[82] *Ibid.*, vol. V, p. 83.
[83] *Ibid.*, vol. V, p. 104.
[84] *Ibid.*, vol. V, p. 82.
[85] *Ibid.*, vol. V, p. 78.
[86] *Ibid.*, vol. V, p. 81.

decît în propria lor țară[87]. „Noua iubire de vastitate“, spune el, pe care germanii o simt întotdeauna, găsește în America solul cel mai prielnic[88]. El revendică un interes etic mai adînc pentru romantismul Lumii Noi. În înseși scrierile lui Emerson, o anumită sinceritate tranșantă, ba chiar o bruschețe a discursului, comunică expresiei familiare a unui misticism etern ceva din sălbăticia virgină. Interesul lui pentru florile și copacii, păsările și dealurile pe care le zărea în împrejurimile Concord-ului transmite cititorului sentimentul înviorător al unor noi posibilități în motivul uzat al poetului ca profet, al divinității universal prezente, al corespunderilor oculte, al puterilor și demnității infinite ale spiritului uman și al primatului imaginației. Putem împrumuta foarte bine o frază din afinul spiritual al lui Emerson, Wordsworth, și spune că prospețimea romantismului, așa cum apare la Emerson, provine din contemplarea neostenită de către el a obiectului american. Filosofia lui nu e nimic altceva decît un misticism tradițional, sunînd însă ca o nouă legendă în gura celui ce-o expune astfel. El însuși spune: „Gîndurile sînt puține, formele multe“[89].

Emerson stăruie deci, asemeni celorlalți de care am discutat, asupra forțelor de viziune vaste și profunde ale poetului. „Nașterea unui poet e principalul eveniment din cronologie.“[90] Poetul e un om „înaripat“[91], „etern“[92]. Dintre ceilalți oameni parțiali, el se detașază ca unul complet[93]. El e rostitorul și botezătorul lucrurilor, din cauză că puterea sa de a-și exprima impresiile e egală cu sensibilitatea cu care le primește. El stă în tovărășia eroilor și înțelepților. Cele trei tipuri de oameni împlinesc treimea vocațiilor sublime: acțiunea, gîndirea, rostirea. Totuși, dintre cei trei, cel mai mare e poetul. Ceilalți îi furnizează materiale; el e proiectantul și arhitectul[94]. E și profet: „Semnele și scrisorile de acreditare ale poetului sînt faptul că el anunță ceea ce nimeni n-a prezis“[95]. El are „o percepție intelectuală ulterioară“ și poate unifica fragmentele disparate ale datelor sensibile greșite sau superficiale. „Poetul ... reanexează lucrurile naturii și întregului.“[96]

Discutînd literatura și spiritul vremii sale, Emerson relata că „pînă și pruncul din odaia copiilor gîngurește misticism“[97]. Nu e deci nici un motiv

---

[87] *Works*, Centenary edition, vol. XII, p. 472 nota la articolul *Thoughts on Modern Literature*.
[88] *Ibid.*, p. 318.
[89] *Ibid.*, vol. VIII, p. 18, *Poetry and Imagination*.
[90] *Ibid.*, vol. III, p. 11, *The Poet*.
[91] *Ibid.*, vol. III, p. 12.
[92] *Ibid.*, p. 9.
[93] *Ibid.*, p. 5.
[94] *Ibid.*, pp. 7, 8.
[95] *Ibid.*, p. 8.
[96] *Ibid.*, p. 18.
[97] *Ibid.*, vol. XII, p. 318.

de mirare că imnurile către infinit, atotprezenta unitate, idealul, tainele adînci ale Universului pe care poetul le spune prin simboluri, natura însuflețită, vindecătorul și inspiratorul sufletelor sînt temele constante ale lui Emerson. Dar, după cum el însuși ne făcea s-o presimțim, în demersul său există o strictețe morală, caracteristică Noii Anglii, care adeseori lipsește din analogurile europene. Emerson îl admira pe Goethe, dar refuza să-i acorde un loc printre supremii cîntăreți din pricina absenței sentimentului moral la el[98]. A prevăzut pentru Goethe o autojustificare ca „scrutător ascuțit al vieții", cu răul și binele ei. Iată-l vorbind pe misticul care în același timp e și un locuitor al Noii Anglii: „Da, o Goethe, dar idealul e mai adevărat decît realul. Acesta e efemer, dar acela nu se schimbă. ... Natura e morală. ... Nu sîntem niciodată înălțați deasupra noastră, nu sîntem transportați dincolo de stăpînirea simțurilor sau însuflețiți de o tandrețe infinită sau înarmați cu un mare adevăr [de realismul tău poetic]".

„Goethe trebuie deci să fie considerat ca poetul realului, nu al idealului; al acestei lumi, iar nu al religiei și al speranței ... poetul prozei, iar nu al poeziei. ... Muza nu încearcă niciodată acele modulații tunătoare ce fac să vibreze soarele și luna, care risipesc cu o melodie grozavă toată această plasă de fier a circumstanței și fac ca vechiul cer și vechiul pămînt să abdice în fața voinței libere sau divinității omului. Că Goethe n-a avut o percepție morală pe măsura celorlalte forțe ale sale nu e deci o simplă împrejurare, așa cum s-ar putea spune despre un om că are sau nu are simțul armoniei sau ochi sensibili la culori, ci este faptul cardinal al sănătății sau bolii, de vreme ce, lipsit fiind de aceasta, el n-a mai izbutit să fie creator în sensul înalt al cuvîntului, ... un eliberator al spiritului uman."[99]

LITATE.

Mai există însă o diferență specifică în perspectiva lui Emerson, constînd în aceea că în definiția dată de el atît poetului, cît și frumosului, el a avut nevoie de un prim strat durabil de simplitate. În cuvinte scurte și de uz familiar, el descrie percepția materiei ca bază indispensabilă a imaginației înseși, care pînă la urmă se avîntă atît de sus: acest simț comun „e leagănul, ... țarcul cu rotile al pruncului omenesc. Trebuie să deprindem legile simple ale focului și apei; trebuie să hrănim, să spălăm, să plantăm, să clădim. Acestea sînt ... primele în ordinea naturii"[100]. În acest punct de început al considerațiilor sale despre imaginație, Emerson e capabil să vorbească despre „simțul comun care nu se atinge în nici un fel de absolut"[101].

Și frumusețea are pentru Emerson o bază concretă și inferioară asemănătoare: oameni ducînd caii la adăpat, fermieri semănînd, fierarul în timpul

---

98 *Ibid.*, p. 328.
99 *Ibid.*, pp. 331–332.
100 *Ibid.*, vol. VIII, p. 3.
101 *Loc. cit.*

muncii sale, „roabe, tăvi și oale". El izolează, ca să le comenteze, forme care ne desfată privirea, ca de pildă legănarea unor roiuri de fluturi galbeni deasupra unor tufe albastre de iarba-știucii în iezătura unui pîrîu. A observat ceasul zilnic și sezonier al aparenței naturale, aproape la fel ca și Constable. Deși nutrea o caldă apreciere marilor pilde de artă italiană, a preferat întotdeauna lucrurilor artificiale „cupa și capacul" pămîntului și cerului.

SCARA CĂ.

Pentru a lega grația și farmecul lucrurilor simple din natură sau al celor întrebuințate de către om de ultima viziune accesibilă a frumuseții cosmice, Emerson, urmîndu-l pe marele său magistru Platon, ridică o scară cu trepte succesive, reprezentînd educația estetică a sufletului. „Există o scară ascendentă a culturii, de la prima senzație agreabilă procurată ochiului de strălucirea unei pietre scumpe sau de o pată stacojie, către contururile și amănuntele frumoase ale unui peisaj, trăsăturile și formele chipului omenesc, semnele și dovezile de gîndire din moravuri, pînă la misterele inefabile ale intelectului. Ori de unde am începe, tot într-acolo ne duc pașii: o ascensiune de la bucuria unui cal în harnașamentul lui, pînă la percepția lui Newton că globul pe care călărim e doar un măr mai mare căzînd dintr-un pom mai mare și, mai departe, pînă la percepția lui Platon că globul și universul sînt expresii grosolane și primitive ale unei unități în care se contopesc toate."

Nivelurile stabilite de Emerson au tendința de a se multiplica și descompune în stadii distincte. Căci pînă la urmă, marele american se întoarce la noțiunea de mobilitate a frumuseții, la manifestarea și prezența ei prin univers. Frumusețea asemănătoare Venerei e copilul spumei, nu e „țeapănă și înlănțuită", curge cu viața, se arată cel mai limpede în tranzițiile de la o formă la alta și în ritmul balansurilor succesive, ca în dans, valuri și zborul păsărilor. „Acestui flux sau acestei curgeri îi aparține frumusețea pe care o are orice mișcare circulară, ca circulația apelor, circulația sîngelui, mișcarea periodică a plantelor, valul anual de vegetație, acția și reacția naturii."

Pe lîngă scara frumuseții, Emerson enumeră „cîteva dintre calitățile ei"[102]: simplitatea, economia, concordanța, universalitatea, moderația, permanența și tendința ascendentă. Expunerea acestor calități, ca de fapt a tuturor noțiunilor sale estetice, e mai degrabă familiară și literară decît științifică.

RUSKIN: U MANTIC C GRAM PR

Recunoscîndu-și, în *Modern Painters*, datoriile, John Ruskin (1819 — 1900) îi menționează atît pe Wordsworth cît și pe Carlyle, dar își accentuează datoria față de acesta din urmă spunînd că el, Ruskin, citise și studiase operele prietenului său atît de mult, încît constata că ajunsese să se exprime

---

[102] *Works Thoughts on Modern Literature*, vol. VI, 306, 289, 293.

în mod constant chiar cu cuvintele lui[103]. E un lucru evident şi pentru cititorul grăbit al scrierilor lui Ruskin că, în privinţa doctrinei artistului ca profet şi învăţător, Ruskin se situează în însăşi inima romantismului. El scrie în cursive, ca o „preţioasă concluzie" a reflecţiei sale despre artă, că „măreţia în artă ... este ... *expresia spiritului unui mare om de factură divină*"[104]. Clasificînd oamenii în funcţie de capacităţile lor emoţionale, cel mai sus îi plasează pe cei „supuşi unor înrîuriri mai puternice decît ei înşişi" şi care se află într-o stare de inspiraţie profetică[105]. Ne dăm seama însă în cele din urmă că la Ruskin se manifestă cu cea mai mare forţă o altă latură a romantismului. Cea de-a doua jumătate a vieţii sale active a fost închinată problemelor politico-economice. În loc să urce tot mai sus în sferele superioare şi să-şi risipească din ce în ce mai mult sensibilitatea în unitatea care leagă totul, Ruskin, înaintînd în vîrstă, s-a sprijinit mai temeinic pe implicaţiile acţiunilor brute ale banilor, în măsura în care prezintă o legătură cu producţia şi desfacerea artei. Gîndirea sa era opusă celei a şcolii de la Manchester, dominantă pe atunci. Şi totuşi el trebuie să fie pus alături de romanticii care aveau un program practic, care corelau arta cu condiţiile sociale şi stările morale. Wordsworth, Carlyle şi chiar Blake au fost puternic impresionaţi de Revoluţia franceză şi de implicaţiile ei privitoare la libertate şi la omul comun. Acest interes pentru implicaţiile larg umane ale artei e de primă importanţă la Ruskin. Tîrziu în viaţă, el a declarat că adevărul cel mai limpede pe care-l învăţase în treizeci de ani era că facultatea artistică nu poate fi nici cultivată, nici exersată în izolare şi că, dimpotrivă, ea nu e „decît ... un semn vizibil al virtuţii naţionale"[106]. Deoarece el a pus statornic şi elocvent arta în legătură cu viaţa meşteşugarului şi cu virtuţile şi viciile sociale şi politice, teoria lui a fost dată ca un exemplu izbitor de sofism moral în estetică. Mai adevărat e să vedem în ea un refuz de-a abstrage arta de condiţiile artei. Ruskin a descoperit implicaţiile morale şi economice ale artei în cursul investigaţiei sale asupra cauzelor ei aflate în producătorii umani, asupra efectului ei în dispoziţia predominantă a unei societăţi şi asupra obiectului ei în legile şi esenţele lumii.

A ŞI MORA-

Cu toate că Ruskin trebuie grupat alături de criticii de artă romantici tîrzii, îndeosebi alături de socialiştii religioşi ai artei, forma gîndirii sale e deosebit de originală. John Stuart Mill spunea despre el că, exceptînd propriul lui grup, Ruskin era singurul gînditor britanic original al vremii, o

[103] Partea a IV-a, Anexa III, *Plagiarism*; *The Works of John Ruskin* (Library Edition) ed. E. T. Cook şi Alexander Wedderburn, 39 vol., Londra, 1903–1912, vol. IV, p. 427.
[104] *Modern Painters*, partea a IV-a, cap. X 22 vol. V, p. 189.
[105] *Ibid.*, IV, XII, 9; V. 209.
[106] *The Relation of National Ethics to National Arts*; XIX, 164.

vreme caracterizată în mare măsură de comentatori și imitatori[107]. Ruskin n-a reacționat numai împotriva popularei școli a gustului din vremea lui, ci și-a întemeiat noua perspectivă și pe o abordare fără precedent a cuvintelor *Bibliei* și sfinților. În plus, ideile lui erau infinit de nuanțate și intricate, sfidînd înțelegerea simplificatoare și învederînd puternice înclinații personale și o neobișnuită disciplină interioară. Pronunțîndu-se în legătură cu forțele care, după el, fuseseră determinante în viața lui, Ruskin evidențiază două: dragostea de frumos și dragostea de dreptate[108]. Parte din propria lui istorie e istoria tensiunii dintre aceste două forțe. Așa cum de timpuriu și-a pus întrebarea dacă era drept să-și consacre energia artelor în timp ce nenumărate suflete ajungeau în infern datorită eșecului străduinței omenești depuse în folosul lor, s-a întrebat și mai tîrziu dacă e drept să cerceteze norii și scoicile în timp ce mareele purtau atîtea cadavre plutind[109]. Dar în ultimă analiză cele două instincte nu erau, la Ruskin, decît faze ale unuia singur. El însuși a declarat, într-adevăr, că lecțiile de justiție din *Pietrele Veneției* nu erau decît dezvoltarea unei teme sumare din *Pictori moderni,* care reprezintă o serie de lecții despre frumosul natural[110]. Dragostea de frumos însemna în cele din urmă la el dragostea pentru creatorul frumuseții și presupunea venerarea atributelor lui Dumnezeu în operele lui: infinitatea, unitatea, calmul, simetria puritatea, moderația — ceea ce el rezumă în formula de „frumusețe tipică"[111]. Dar atributele lui Dumnezeu sînt atribute morale și pentru aprecierea lor e necesar un habitus moral al spiritului.

IMPORTAN STINCTUL EMOȚIEI.

Pentru Ruskin, baza psihologică a artei e instinctul. Mai marele accent pus pe originea instinctivă a artei — faptul că ea nu poate fi predată sau învățată ca un ansamblu de reguli — îi diferențiază scrierile tîrzii de cele din prima perioadă de activitate. Arta poate fi nutrită sau înfometată, călăuzită sau neglijată, nu poate fi însă generată în școli. E necesară existența prealabilă a unei sensibilități și a unui apetit. În personalitatea lui Ruskin, acest instinct e subiacent întregii sale preocupări intelectuale pentru artă. „E în mine acel instinct puternic pe care nu-l pot analiza, de a desena și descrie lucrurile care-mi plac", îi scria el tatălui său la vîrsta de treizeci și trei de ani; „nu de dragul reputației, nu pentru binele altora, nu în folosul meu, ci un soi de instinct asemănător cu cel al mîncatului și băutului"[112]. Dar mai vechi decît această dorință de „a mînca în minte" tot San Marco și toată Verona era apetitul pentru frumusețea primară a naturii. Tînăr fiind, se culca în

107 E. T. Cook, *The Life of John Ruskin*, ed. a 2-a, 2 vol., Londra 1912, vol. II, p. 550.
108 Proiectata *Preface for Proserpina*; XXXV, 628.
109 *Fors Clavigera*, scrisoarea 72; XXVIII, 757.
110 *The Stones of Venice*, VI, II; X. 207; Introd., xlvii.
111 *Modern Painters*, III, V—XI; IV, 76—141.
112 2 iunie 1852; citat de E. T. Cook, *op. cit.*, I, 263.

iarbă şi desena firele în timp ce creşteau, „pînă ce fiecare picior pătrat de pajişte sau strat de muşchi devenea o infinită pictură şi posedare"[113] pentru el. Sensibilitatea naturală la forma şi culoarea graţioasă de pe pajişti şi din munţi i-a fost de timpuriu dezvoltată lui Ruskin de călătoriile făcute prin Alpi.

Începutul artei constituie deci pentru Ruskin o propensiune irezistibilă. În cazul marilor oameni, această propensiune e ceva ce ei nu pot să nu spună sau să nu facă. Ruskin o descrie adesea în termeni emoţionali: afecţiune, iubire, elogiu, bunătate, tandreţe. Indiferent de cuvîntul folosit, el vrea să spună că principalul semn al artistului e mişcarea lui involuntară către un obiect ce-i trezeşte interesul şi dorinţa. Pentru Ruskin, ca şi pentru orice alt bun romantic, lipsa unui anumit sentiment dinamic al frumuseţii e o carenţă absolută. În judecarea unei sculpturi, cel mai puţin preţuia nu inciziile boante sau grosolane, „ci tăietura *rece* — care vădeşte peste tot o egală tulburare — liniştea linsă, difuză, a durerilor insensibile — regularitatea unui plug pe un cîmp neted."[114] Şi la fel despre pictură: „Numai acea pictură e nobilă care e făcută cu dragoste de realitate"[115]. Credea că luciditatea e o primejdie pentru geniul creator. Iubirii trebuie să i se îngăduie să-şi înfăptuiască lucrarea fără prea multă conştiinţă de sine. „Singura probă adevărată a binelui sau răului e, în cele din urmă, tăria afecţiunii."[116] La proba aceasta adevărată l-a supus Ruskin pe Turner, preferatul său şi tema sa constantă. Măreţia lui Turner, spunea el, depinde de amploarea simpatiei sale. Un om mai puţin mare aruncă asupra subiectului său o privire lipsită de simţăminte. Iar plăcerea egotistă, fantezia mărginită şi superficială, filosofia utilitaristă din vremea lui Ruskin ducea, după cum credea el, la dexteritate, nu la artă.

Aşa cum Aristotel arăta că materia primă a impulsurilor trebuie transformată prin educaţie în deprinderi corecte, la fel şi Ruskin susţinea că din materia primă a iubirii de frumos trebuie modelată o deprindere artistică corectă — deprinderea de a vedea corect. Chiar în simţămintele celor care iubesc în chip natural frumuseţea, spune el, există multă imperfecţiune, inconsecvenţă şi eroare manifestă, dacă delectarea nu e ordonată. Cuvintele lui sînt aproape o citare literală din *Legile* lui Platon şi *Politica* lui Aristotel: „Există o cale bună şi o cale rea în plăcere şi neplăcere; ... chiar şi cele mai instinctive înclinaţii ... sînt educabile şi ... e un fel de datorie de a le îndruma corect"[117].

Deprinderea şi disciplina se suprapun deci peste afect şi impuls şi transformă preocuparea subiectivă într-o contemplare susţinută şi energică. *Aes-*

---

[113] Caiete de însemnări din anul 1847—48; *ibid.*, I. 218.
[114] *The Seven Lamps of Architecture*, V, 21; VIII, 214.
[115] *Laws of Fiesole*, XV, 354.
[116] *Stones of Venice*, II, 2; IX, 62, notă.
[117] *Stones of Venice*, II, 3; IX, 62, notă.

thesis — lucrarea ochiului — e făcută să devină treptat *Theoria* — o percepere intelectuală prin intermediul ochiului. Dar necurmata preocupare a artei e tot viziunea. „Cel mai măreț lucru pe care-l poate face omul pe lumea asta e *să vadă* ceva și să spună limpede ce *a văzut*."[118] Artiștii sînt, așadar, evocatori exacți și comprehensivi ai vizibilului. Ei și-au exersat vederea exactă pînă ce și-au format o nobilă deprindere care lucrează pe urmă în ei fără nici un efort. „Toți marii artiști *văd* ceea ce pictează înainte de a picta, — văd într-o manieră cu desăvîrșire pasivă, nu se pot împiedica să nu vadă, chiar dacă ar vrea;... e viziune, de un fel sau altul, — întreaga scenă, personajul sau incidentul ce se petrec în fața lor ca într-o apariție, fie că vor sau nu, impunîndu-le să le picteze ca și cînd le-ar zări cu adevărat, iar ei neîndrăznind, sub forța prezenței lor, să schimbe nici o iotă și nici o trăsătură în timp ce le aștern în scris sau pe pînză."[119] Virtutea artistului plastic e, pentru Ruskin, tocmai această aderență la viziune. „E totdeauna rău să desenezi ceea ce nu vezi."[120]

Așa cum baza excelenței lui Turner era, după Ruskin, mai marea lui disponibilitate simpatetică, tot astfel suprastructura calității lui era mai buna sa capacitate de a vedea. Redarea adevărată și imaginativă a lui Turner, o redare adevărată în care „vanitatea și individualismul omului sînt strivite, iar el devine o simplă unealtă sau oglindă reflectînd pentru ceilalți adevărul", e superioară hărților, și diagramelor, și adevărului științific în genere. Ruskin citează din creația lui Turner *Nottingham*, ca un caz în care artistul vizionar contrazice așteptarea obișnuită a ochiului necultivat. Ochiul necultivat, preocupat de ceea ce posesorul lui îi spune că ar trebui să vadă, consideră o reflectare în apă drept o „batjocorire a realității". Turner realizează însă în reflectarea sa o „pictură pe de-a-ntregul nouă, cu toate tonurile și dispozițiile modificate"[121], o modalitate de reprezentare care nu numai e mai fidelă faptului, ci transmite și senzația mediului acvatic prin intermediul căruia e receptată reflexia. În considerațiile sale despre lumina lui Turner, Ruskin dovedește prin compararea experimentală a culorilor reflectate pe hîrtia albă cu tonurile lor la lumina zilei, că, în ciuda părerii contrare, „Turner,... și numai el dintre toți oamenii, *a pictat totdeauna natura în culorile ei proprii*". El pretinde că dacă încercăm să potrivim culorile de pe o hîrtie în aer liber cu cele ale lucrurilor din peisaj la fel de exact cum „ar asorta o doamnă culorile a două piese de îmbrăcăminte" vom constata că umbrele copacilor pe care ni le închipuisem verzi închise sau negre sînt în realitate mov pal și purpurii,

118 *Modern Painters*, IV, XVI, 28; V, 333.
119 *Ibid*. IV, VII, 5; V, 114.
120 *Ibid*., V, II, 2; VI, 27.
121 *Ibid*., partea a II-a, secțiunea V, cap. V, par. 9; III, 543.

că luminile pe care le presupuneam verzi sînt intens galbene, brune sau aurii, şi că rezultatul nostru corespunde cu metoda lui Turner[122].

INAȚIA UNZĂTOARE.

Ruskin susţine că artistul nu vede doar precis obiectul particular pe care-l priveşte, dar discerne şi valorile relative în ceea ce vede. El sesizează esenţa sau legea în ceea ce contemplă. În măsura în care marele sculptor sau pictor consemnează principalele fapte în funcţia lor dominantă, ei revelă legile universale ale naturii şi uzul principal al lucrurilor concrete. De pildă: „Esenţa unei mori de vînt, spre deosebire de toate celelalte mori, e că trebuie să se învîrtească şi că trebuie să fie un lucru capabil de rotire, gata totdeauna să ţină piept vîntului, cît mai uşoară deci cu putinţă, cît mai vibrantă; ... Turner [a înregistrat] acest fapt capital al naturii unei mori de vînt; cît de sus a plasat-o, ce suport fragil i-a dat."[123] Magistralul sculptor al grotescului, spune Ruskin, poate fi aspru şi ignorant în maniera sa de a sculpta, opera lui va avea totuşi relaţii profunde cu adevărul: „Poate să nu fie în stare a sculpta bine pene sau solzi; dar făpturile lui vor muşca şi vor zbura cu toate acestea"[124]. El izolează şi înregistrează faptele principale.

Această excelentă capacitate de a vedea, Ruskin o numeşte imaginaţia penetrantă, reintegrîndu-se şi aici în fluxul larg al romantismului. „Forţa pătrunzătoare, acaparantă a imaginaţiei", spune el, e „însăşi viaţa omului, considerat ca o creatură *văzătoare*."[125] Căci „jocul şi puterea [ultimă] a imaginaţiei atîrnă în întregime de aptitudinea noastră de a uita de noi înşine şi de a intra ca nişte spirite posesive în corpurile lucrurilor din jurul nostru"[126]. În *Pictori moderni*, Ruskin distingea această viziune imaginativă a inimii şi naturii lăuntrice nu numai de cecitatea nonimaginativului, ci şi de exterioritatea rece a fanteziei. „Fantezia vede exteriorul şi e aptă să facă un portret al exteriorului, limpede, strălucitor şi bogat în amănunte."[127] Face şi distincţia între percepţia raţională şi metodică a puterii şi caracterului real al lucrurilor şi percepţia mobilă sau pătimaşă. Aceasta din urmă e supusă la ceea ce Ruskin numeşte „sofismul patetic"[128]. Sub înrîurirea unei emoţii care întunecă şi orbeşte putem face spuma sălbatică şi vîntul leneş. Ruskin a ridicat totdeauna în slăvi adevărul afectiv ca bază a artei, dar într-o scriere tîrzie, *Pleasures of England (Plăcerile Angliei)* a repudiat vechea distincţie şi a precizat că termenul de fantezie înseamnă pentru el numai „viziune inventivă".

Cu toate că imaginaţia ridicată astfel la cea mai înaltă putere a ei vede întotdeauna lucrurile aşa cum sînt, ea le vede cînd şi unde nu sînt; ea vede

---

[122] *Ibid.*, V, III, 9; VI, 55.
[123] *Ibid.*, V, I, 10; VI, 16.
[124] *Stones of Venice*, III, 48; XI, 169.
[125] *Modern Painters*, IV, X, 8; V, 177.
[126] Ibid., partea a III-a, secţ. II, cap. III, par. 31; IV, 287.
[127] *Ibid.*, par. 7, IV, 253.
[128] *Ibid.*, partea a III-a *passim*; V, 201 urm.

în plus cu acel „ochi interior" care „își face mereu o plăcere din a întîrzia asupra a ceea ce nu e palpabil prezent". Astfel îl vede Dante pe centaurul Chiron „trecînd vizibil prin creierul lui" și tot astfel a văzut cerul autorul *Apocalipsului,* după cum și acele națiuni care, adăugînd simplului instinct mimetic un instinct creator de idoli, „îi scot pe nemuritori din firidele norilor și fac din ei penați; și-i scot pe morți din beznă și fac lari din ei"[129].

SEMNIF METAFI RELIGIC VIZIUNI

Vederea devine deci pentru Ruskin exactitatea și cuprinderea puterii de privire. El consideră că artistul primește cu deosebită tandrețe și delicatețe pecetea tuturor formelor vii, așa încît chiar ceea ce pare a ieși mai tîrziu din mîna lui sub formă de ornamentație abstractă, își dobîndește calitatea și frumusețea tot de la ceea ce a văzut artistul. Astfel, ceea ce analistul ia drept frumusețe a conturului sau relației abstracte, exprimabilă cel mai lesne în termeni geometrici, își derivă validitatea tot din ochiul văzător, din formele naturii. „Toate liniile frumoase sînt adaptări ale liniilor celor mai obișnuite din creația exterioară."[130] „Arcul romanic e frumos ca o linie abstractă. Modelul lui e ... bolta aparentă a cerului și orizontul pămîntului. Coloana cilindrică e totdeauna frumoasă, căci Dumnezeu a modelat astfel trunchiurile tuturor copacilor plăcuți privirii. Arcul gotic e frumos, el reprezintă terminația oricărei frunze ce tremură în vîntul văratic."[131] Motivele decorative alcătuite din ove sînt frumoase deoarece forma lor ne e familiară din „culcușul moale al cuiburilor de păsări"[132]. Armoniile liniei pe care Ruskin le admira la mormîntul Ilariei[133] le privea ca pe niște cópii din lumea artei ale legilor care guvernează unda rîului, creanga de plop tremurător și înălțarea și căderea stelei.

Cum viziunea simpatetică ajunge să însemne pătrundere în legea și alcătuirea universului, împlinirea ei se înrudește cu contemplația religioasă. Deși artistul continuă să fie un „văzător" și un interpret al naturii, el vede în lucrurile obișnuite „parabole ale lucrurilor profunde și analogii ale divinității"[134]. Așa spusese Carlyle și întreaga procesiune a credincioșilor în miracol. Fenomenele imaginației se datoresc în ultimă analiză, după Ruskin, prezenței în orice a spiritului divin, spirit recunoscut, proslăvit și adorat prin artă de cea mai înaltă ordine a minților.

Ruskin a fost deseori acuzat că propagă doctrina frustă după care arta e imitație a naturii. După analiza la care i-am supus concepția despre viziune și imaginație, sîntem pregătiți să înțelegem cum trebuie să luăm declarația

---

129 *Aratra Pentelici,* par. 33; XX, 223.
130 *Elements of Drawing,* conferința a II-a; XV, 91 urm.
131 *Seven Lamps of Architecture,* IV, 2; VIII, 144.
132 *Ibid.,* IV, 5; VIII, 144.
133 Cook, *op. cit.,* vol. I, p. 178.
134 W. G. Collingwood, *The Art Teaching of John Ruskin,* Londra, 1891, p. 133.

lui Ruskin că arta trebuie să zugrăvească faptul strict. Cînd afirmă că „obiectul marilor arte ale asemănării e, şi a fost întotdeauna, să semene, şi să semene cît mai mult cu putinţă", şi că „un bun peisaj [ar trebui] să-ţi aducă în faţă scena în întreaga-i realitate; ... să te facă ... să crezi că norii zboară şi torentele spumegă", şi că „cel mai bun sculptor ... face ca nemişcarea să pară ca o răsuflare, iar marmura să pară carne"[135], el vrea să spună că artistul trebuie să posede un ochi şi un interes orientate spre exterior, trebuie să fie preocupat de lumea din jurul lui şi că din gama infinit de bogată a naturii trebuie să selecteze în chip sensibil clasele de adevăruri care se armonizează cel mai bine împreună şi să comunice în chipul cel mai desăvîrşit unui contemplator secund faptele vitale şi universale din împărăţia vizibilă. Ruskin se opunea diletantismului egotist al cunoscătorului nobil englez contemporan, al cărui interes pentru artă se mărginea la comandarea propriului său portret. Se opunea de asemenea şcolii contemporane a gustului, un gust de care îşi dădea seama că încuraja tehnica artificială şi fantezia necontrolată. Arta are prea puţin de-a face cu luxul sau cu plăcerea, cu „măgulirea şi aţîţarea somnului sufletului".

CA ASPECT
NAL.

Aprofundînd, cum credea el, semnificaţia artei, Ruskin i-a cercetat nu numai obîrşia aflată în instinct şi obiectul aflat în legea naturală, ci şi condiţionarea socială şi economică. Dragostea lui primară de dreptate nu-l părăsea niciodată cînd se ocupa de faptele experienţei estetice. Arta fiind, spunea el, acţiunea formativă şi directivă a spiritului, actul depinde de autor. Iar autorul e inevitabil influenţat de climatul estetic în care lucrează. „Debutul artei noastre stă *în a ne face ţara curată şi poporul frumos.*"[136] Ruskin credea că înflorirea erei maşiniste, cultul practic al Zeiţei progresului sau Britannia pieţei[137] menţinea mulţi oameni în robie şi urîţea locurile. Căci maşina care ia locul muncii manuale împiedică exprimarea omului complet — energie inventivă, afecte, putere — în produsul său. Rezultatele indirecte ale maşinismului, fumul şi murdăria, obliterarea cu linii arbitrare şi culori mohorîte a graţiei şi strălucirii naturale a peisajului, îi privează de asemenea pe cei născuţi cu talentul reprezentării fidele de hrana sensibilă necesară.

Ruskin şi-a centrat atît teoriile despre istoria artei cît şi consideraţiile despre sarcinile imediate ale artei în jurul convingerii sale că „arta unei ţări *e exponentul virtuţilor ei sociale şi politice,* ... [că] poţi avea artă nobilă numai de la persoane nobile, asociate sub legi potrivite împrejurărilor şi epocii lor"[138]. Geniul şi un sol social favorizant au coexistat numai în anumite perioade ale istoriei universale: îndeosebi perioada greacă, toscană şi veneţiană. Nici

135 *Aratra Pentelici*, par. 122; XX, 282.
136 *Lectures on Art*, par. 116; XX, 282.
137 *Crown of Wilde Olive*, II, 73; XVIII, 448.
138 *Lectures on Art*, I, par. 27; XX, 39.

măcar aceste mari perioade nu au fost egale în măreție. „Școala greacă de sculptură s-a format în timpul și ca urmare a efortului național de a descoperi natura justiției; cea toscană, în timpul și ca urmare a efortului național de a descoperi natura justificării."[139] „Orice viciu sau virtute ale națiunii stau scrise în arta ei", mai spune el: „militarismul Greciei timpurii; senzualitatea Italiei tîrzii; religia vizionară a Toscanei; splendida energie umană a Veneției". Ruskin afirma că virtutea Angliei, „curajul durabil și răbdător", se exprimă în feroneria ei, pe cînd gelozia în modul de nituire a armurii[140].

Relaționarea artei cu starea generală a culturii a început la Ruskin încă din cea mai veche lucrare a sa meritorie: *Introducere în poezia arhitecturii sau arhitectura națiunilor europene considerată în legătura sa cu cadrul natural și caracterul național* de Kataphusin. Această lucrare a constituit preludiu la cele *Șapte lămpi ale arhitecturii* și *Pietrele Veneției*, în care mai vechiul studiu modest despre cabanele alpine și semnificația coșurilor a devenit o analiză a nobilelor caracteristici ale goticului, privit ca sălbăticie reprezentînd dragostea de libertate; ca varietate învederînd iubire de noutate; ca naturalism, învederînd dragoste pentru faptele naturii; ca rigiditate, exprimînd energie și ca supraabundență dovedind generozitatea. Analizează apoi antitetic arta renascentistă, care manifestă iubire de lux și senzualitate. Ruskin tindea din ce în ce mai mult să-și concentreze interesele estetice asupra implicațiilor morale, economice și sociale ale artei și să le propovăduiască englezilor că frumusețea presupune justiție, modestie, onestitate, curățenie, mulțumire. „Păstrați firea poporului aspră și bărbătească; faceți ca reunirea să-i fie gravă, politicoasă și consacrată unor scopuri demne; ocupați-l cu fapte drepte și limba lui va dobîndi neapărat măreție."[141]

MORRIS: S
LISTUL RE
TAT IMPO
VULGARITA

Mulțumită maestrului său Ruskin[142] a învățat William Morris (1834—1896), după cum afirma el, să-și întruchipeze nemulțumirea, una din pasiunile dominante ale vieții sale. Nemulțumirea îi era generată în parte de rapacitatea și cruzimea, dar încă și mai mult de vulgaritatea „civilizației" *whig* în mijlocul căreia trăia. I se părea că această civilizație „prefăcuse istoria într-un nonsens meschin", făcînd-o să culmineze într-un antrepozit și o haldă de zgură; o găsea sordidă, fără scop și urîtă[143].

Principalele fărădelegi ale stăpînilor contemporani ai societății din Anglia, lui Morris i se păreau a fi separarea muncii de bucurie, și-a artei de meșteșug și de rădăcinile ei sociale și individuale. Cu zelul unui socialist declarat, el

---

139 *Aratra Pentelici*, conferința a II-a, par. 40; XX, 228.
140 *The Crown of Wilde Olive*, conferința a II-a, *Traffic*; XVIII, 437, 438, 439—430.
141 *The Relation of National Ethics to National Arts*; XIX, 174.
142 *How I Became a Socialist*, în *The Collected Works of William Morris*, 24 vol., Londra, 1910—1915, vol. XXIII, p. 279.
143 *Ibid.*, XXIII, 280.

protesta împotriva netei diviziuni dintre bogaţi şi săraci şi dintre patroni şi salariaţi. „*E drept şi necesar*“, spunea el, „*să aibă parte de o muncă ce să merite a fi făcută şi care să fie prin ea însăşi plăcută de făcut şi să poată fi făcută în asemenea condiţii, încît să nu devină nici prea istovitoare, nici prea neliniştitoare.*“[144]

MUNCĂ OASĂ ŞI IE PROFI- .

Cînd munca e însoţită de bucurie, aşa cum ar trebui să fie orice muncă, atunci, prin însuşi faptul acesta, avem de-a face cu artă. Căci arta, după definiţia lui Morris, e „exprimarea bucuriei de a munci a omului“[145]. Astfel, nu numai opiniile lui Morris despre drepturile oamenilor simpli şi despre esenţa şi circumstanţele muncii, dar şi cele despre artă erau în răspărul, concepţiilor predominate. El respingea situarea artei în categoria obiectelor de lux şi îndepărtarea ei din uzanţă şi din rîndul obiectelor comune. N-ar trebui se ne mulţumim, spunea el, „să fim în mod public săraci, în timp ce unii dintre noi sînt în mod privat bogaţi“[146]. Bogăţia publică însemna pentru el ca nici o îndeletnicire să nu fie săvîrşită fără mîngîierea şi iluminarea imaginaţiei şi ca înseşi marile arte să fie frecventate şi apreciate de oamenii care cunosc senzaţia şi obligaţia muncii fizice. Activitatea estetică, stăruia el, îmbrăţişează totul, de la catedrală pînă la oala cu fiertură de ovăz. Sfera artei se întinde dincolo de arte, cuprinzînd „formele şi culorile tuturor bunurilor casnice, ... pregătirea ogoarelor pentru arat şi păşunat, întreţinerea oraşelor şi ... drumurilor publice...; aspectul tuturor exterioarelor vieţii noastre“[147]. Tragerea unei linii despărţitoare între meşteşuguri şi arte a fost o nenorocire atît pentru societate cît şi pentru artă, gîndea el. Cînd meşteşugurile sau artele minore ale confecţionării de veşminte şi veselă, covoare şi tapete, căruţe, porţi, garduri şi bărci sînt rupte de cele superioare, acestea din urmă devin „nimic altceva decît accesorii terne ale unei pompe fără noimă sau jucării ingenioase pentru cîţiva oameni bogaţi şi trîndavi“[148]. Ceea ce Morris a propovăduit în teorie, el a şi pus în practică. A reînviat vechea artă orientală a vopsirii cu culori naturale, a ţesutului la războiul manual, a tipăririi cu caractere frumoase pe hîrtie bună.

Dar cu toate că Morris a luptat pentru sporirea valorii muncii de fiecare zi prin încurajarea jocului liber al imaginaţiei, astfel încît utilitatea să poată fi însoţită de ornament şi decoraţie, el a pus şi condiţia suplimentară că ornamentul trebuie să fie în legătură cu natura şi folosul. „Nimic“, spunea el, „nu poate fi operă de artă dacă nu are o anumită utilitate, adică să satisfacă trupul sub deplinul control al sufletului, ori dacă nu amuză, alină sau înalţă

---

[144] *Art and Socialism*, XXIII, 194.
[145] *Art under Plutocracy* XXIII, 173.
[146] *Address to Birmingham Students*, vol. XXII, p. 422.
[147] *Art under Plutocracy*, vol. XXIII, p. 165.
[148] *The Lesser Arts*, vol. XXII, p. 4.

sufletul la o stare de sănătate."[149] Ornamentul și decorația, chiar glorificînd utilitatea și natura, trebuie să fie într-un raport de continuitate cu ea. De pildă, alegînd materialele de construcție, fie piatră, lemn sau cărămidă, nu trebuie să ai în vedere exclusiv noblețea în sine a mediului, ci adecvarea lui la loc și condiție. Sau arta frumoasă nu e înlănțuită de formele naturii, ci trebuie, după părerea lui, să ne „reamintească fața exterioară a pămîntului". Arta ar trebui să ne reamintească fața exterioară a pămîntului și „dragostea nevinovată de animale" nu în spiritul științei care ne leagă de „faptele dure și tulburările vieții", ci într-un mod care să ne dea pace sufletească și odihnă[150].

Morris credea că, în istoria Europei, Evul Mediu exemplifica mai bine decît orice altă perioadă istorică această contopire a artei cu viața, libertatea meșteșugarului și bunele raporturi și simplitatea socială pentru care pleda el. Nu era însă, așa cum se crede uneori, orb la slăbiciunile acestui stadiu al civilizației. „Admit fără ezitare", spune el, „că oprimarea și violența Evului Mediu au avut urmări asupra artelor acelor vremuri; neajunsurile lui sînt identificabile pînă și în ele; ... și din acest motiv, afirm că atunci cînd vom scutura oprimarea actuală [aceste rînduri au fost scrise în 1886] ne putem aștepta ca arta zilelor de libertate reală să se înalțe mai sus decît arta acelor zile de violență. Susțin însă că atunci a fost cu putință să existe o artă socială, organică, încrezătoare, progresistă; în timp ce acuma, bietele frînturi cîte au mai rămas din ea sînt rezultatul unei lupte individuale și inutile, sînt retrospective și pesimiste"[151]. În parte tocmai datorită admirației sale pentru Evul Mediu, Morris a putut face din arhitectură „arta stăpînă care cuprinde și consumă toate celelalte arte: pentru care, sau ca elemente ale căreia, există majoritatea celorlalte arte". Această apreciere a artei și spiritului Evului Mediu fusese vreme de un veac întreg parte integrantă a noului crez romantic. În 1762, în ale sale *Letters on Chivalry (Scrisori despre cavalerie)*, Richard Hurd nu numai că pretinsese deja un loc pentru stilul gotic echivalent cu cel grec, dar, în legătură cu poezia, proclamase chiar superioritatea moravurilor gotice[152]. Tînărul Goethe, într-un articol entuziast *Despre arhitectura germană* (1772), celebrase frumusețea catedralei din Strasbourg. Pictorii nazareneni veniseră apoi cu propriul lor cult al așa-zișilor maeștri primitivi; la fel și frații Boisserée, care proiectaseră restaurarea catedralei din Köln și îi inițiaseră pe frații Schlegel și pe prietenii lor în cunoașterea artei gotice; sau, în Franța, Chateaubriand și Victor Hugo recuperaseră spiritul marelui trecut creștin.

---

[149] *Ibid.*, p. 23.
[150] *Some Hints on Pattern-Designing*, vol. XXII, p. 177.
[151] *The Aims of Art*, vol. XXIII, pp. 89–91.
[152] Scrisoarea IX.

Caracteristică însă pentru spiritul romantic e îmbinarea viselor despre trecut cu speranţele utopice şi planurile de viitor. Această combinare a glorificării romantice a zilelor duse şi-a unui program menit Angliei viitorului s-a putut întîlni la Morris. Dincolo de ocean, în Lumea Nouă, era firesc să apară un entuziasm pentru arta populară — o artă cu privirile aţintite înainte şi exprimînd în chip onest vieţile şi năzuinţele proletariatului şi ale eroilor pionieratului.

MAN: AR- PIGONICĂ E VALOARE.

Încercarea de a defini sarcina estetică specifică a Statelor Unite a fost făcută de Walt Whitman (1819 — 1892) în 1871, în scrisoarea sa *Perspective democratice*. El s-a autointitulat „agrimensor primitiv"[153] şi adept convins al Americii. Teoria eseurilor sale estetice este că, deşi literatura are anumite caracteristici universale şi constante, „indiferent de climă sau dată", „inspiraţia şi sîngele zvîcnitor"[154] trebuie să-i vină întotdeauna din condiţiile sociale şi materiale în care ia naştere. Energia motrice, pecetea locului, constituie rezultatul „luminilor şi umbrelor autohtone, al gusturilor, afecţiunilor, aversiunilor, incidentelor specifice, ilustrărilor ieşite din înseşi naţionalitatea, geografia, împrejurimile, antecedentele"[155] autorului. Ca şi „inefabila căutătură" a unui chip omenesc, sufletul literar se distilează din istoria şi circumstanţele materiale ale unui popor. Literatura e sufletul unei naţiuni, spunea Whitman. E cea mai mare dintre arte, ca şi dintre modalităţile de expresie naţională.

În îndemnul lui ca America să accepte provocarea grandorii ei materiale şi tehnice şi să-şi dobîndească o formă prin crearea unei literaturi caracteristice, el pune în contrast vădit cultura pretenţioasă şi epigonică promovată încă pe vremea lui de profesorii americani de salon, cu calităţile izvorîte din sol. Scrie despre „formulele în ţinută de gală, de peste ocean" ale regimurilor feudale şi ecleziastice[156] — dragoste, război şi eroi — „rafinament şi delicateţe" — „exilate şi exotice" în Statele Unite de pe vremea lui[157]. Calităţile specific americane sînt tinereţea, „asprimea sănătoasă", aventura, cutezanţa, respiraţia oceanică şi chiar cosmică, credinţa în omul mediu — funcţionar, fermier şi mecanic; într-un cuvînt, încrederea în „atotnivelatorul agregat al democraţiei"[158] şi „personalismul mediu sănătos"[159]. Gîndea că aceste calităţi sînt la fel de omniprezente ca şi elementele fizice, masive ca şi metodele de producţie americane şi întinse ca preeriile americane.

---

153 *Democratic Vistas and Other Papers*, Londra, 1888, p. 40.
154 *Ibid.*, pp. 63, 74.
155 *Ibid.*, p. 63.
156 *Ibid.*, p. 52.
157 *Ibid.*, pp. 41, 42.
158 *Ibid.*, p. 52.
159 *Ibid.*, p. 42.

De ideea de democrație, Whitman a legat conceptul de știință ca sursă de valori potrivită pentru noua poezie[160]. Socotea că poeții ar trebui să-și cînte nu numai propria țară, dar și propriul veac. Și-a exemplificat teoria în *Fire de iarbă*.

Înrudit Ruskin și cu Morris prin insistența cu care proclamă solidaritatea indisolubilă dintre experiența socială și expresia estetică, Whitman mai sugerează în ideile sale primitivismul romanticilor și programele utopice ale pozitiviștilor. Ca un Auguste Comte american, Whitman a divizat istoria filosofică a Statelor Unite în trei stadii: (1) perioada de afirmare și stabilire a independenței politice și a egalității tuturor oamenilor; (2) perioada de expansiune istorică, de prosperitate materială și progres tehnic. Cea de-a treia aparține viitorului: perioada în care corpul gigantic și haosul politic și economic al Statelor Unite urmează a deveni cel mai măreț cosmos artistic cunoscut vreodată în lume, modelat fiind de oameni de litere idealiști, devotați și exemplari[161].

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Arthur Symons, *The Romantic Movement in English Poetry*, New York, 1909.
A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry*, New York, 1926.
S. F. Damon, *William Blake, His Philosophy and Symbols*, New York, 1924.
J. C. Bailey, *Walt Whitman*, New York, 1926.
André Maurois, *Ariel*; *The Life of Shelley*, New York, 1924.
Louis Cazamian, *Carlyle*, New York, 1932.
O. W. Firkins, *Ralph Waldo Emerson*.
G. F. Gingerich, *Essays in Romantic Poets*, New York, 1929.
J. H. Muirhead, *Coleridge as Philosopher*, New York and London, 1930.
Saintsbury, *History of Criticism*, vol. III, cartea a VIII-a, cap. I.
W. A. Knight, *Six Lectures on Some Nineteenth Century Artists, English and French*, Chicago, 1909, cap. III despre Ruskin.
Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. VII.

[160] *My Book and I*, p. 88.
[161] *Democratic Vistas*, pp. 61, 62.

XIV

IDEALISMUL ABSOLUT: FICHTE, SCHELLING, HEGEL

TICA DEVI- CENTRU AL OLTĂRII FI- FICE.

Pentru prima oară în istoria gîndirii europene, estetica, în cadrul idealismului german, a devenit pivotul unei mișcări filosofice. Cum de s-a putut produce oare acest fenomen singular și care îi era semnificația?

Kant a atribuit subiectului uman o putere creatoare. A limitat însă cu grijă puterea intelectului uman de a guverna obiectele sale, la sfera „purei aparențe". Urmașii lui, iritați de restricțiile kantiene, le-au încălcat în chip decis. Ei au dezvoltat o teorie a creativității absolute. Nădăjduiau să descopere în spiritul uman acea energie formativă care construiește realitatea sau să înțeleagă realitatea ca o creație a spiritului. Gînditorii angajați în această acțiune îl considerau pe artist ca prototip al creatorului uman. Poetul sau sculptorul dă naștere unei lumi proprii. Capacitatea lui creatoare, susțineau idealiștii, poate fi înțeleasă ca sugerare a unui proces creator, ascuns observației noastre zilnice în profunzimile spiritului. Omul, în calitate de artist, poate deveni creatorul unei lumi imaginare numai pentru că, în calitate de inteligență, el se împărtășește din acea viață universală care dă ființă lumii reale. Astfel, conceptul de imaginație artistică, așa cum fusese el dezvoltat de către Kant, deschidea drumul unui nou tip de speculație îndrăzneață. O noțiune estetică s-a instalat la cîrma metafizicii, iar estetica, la rîndu-i, a fost remodelată din punctul de vedere al metafizicii idealiste.

Filosofia idealistă și romantismul artistic sînt interdependente. Filosoful s-a străduit să integreze în opera sa imaginația creatoare a artistului. Rîvnea să fie atît filosof cît și mai mult decît filosof. Artistul romantic, pe de altă parte, și-a lărgit conștiința în așa măsură, încît să înglobeze înțelegerea filosofică. El năzuia la rangul de vizionar, de poet-filosof. Fiecare a uzurpat domeniul celuilalt și au ajuns la o înțelegere pe baza acestei violări mutuale a frontierelor lor. Ori de cîte ori îl auzim pe idealist afirmînd că poezia revelă lucrarea temeiului universal, trebuie să înțelegem „poezia romantică" sau poezia interpretată romantic. Numai cu această condiție îi vom putea aprecia asertiunea la adevărata ei valoare.

Vorbind despre o violare a granițelor, nu ne gîndim să dăm glas unei dezaprobări. Violarea, oricît era ea de primejdioasă, izvora ca un rezultat necesar dintr-o situație în care filosofia și arta s-au găsit pe sine și nu poate fi separată de măreția caracteristică a celor două mișcări. Filosofia, susținută în epoca pre-kantiană de un cadru teologic, trebuia să stea acum pe propriul ei teren. Poeții generației mai tinere se găseau într-o situație similară. Marile realizări ale generației precedente constituiau pentru ei un puternic stimulent. Dar această moștenire nu lăsa nici o tradiție de dezvoltat, nu oferea nici un cod estetic care să le călăuzească pașii. Atît filosoful cît și poetul se vedeau nevoiți să-și redefinească sensul strădaniei lor. Încălcarea reciprocă la care au dus eforturile lor comune învedera o criză în viața intelectuală. Ceea ce ar putea apărea drept o confuzie voită era în realitate o căutare de noi limite.

INTUIŢI[A INTE]LECTUAL[Ă ŞI CEA ES]TETICA.

Procedura menită să revele operațiile cretoare ale spiritului era denumită „metodă transcendentală“. Astfel, opinia lui Fichte că arta are datoria de „de a preface punctul de vedere transcendental într-unul universal“[1] indică fără echivoc direcția dezvoltării generale. Fichte nu s-a preocupat, și poate nici n-ar fi fost capabil, să-și aprofundeze și să-și amplifice observația. „Actul filosofic izolat, prin care e percepută viața creatoare, a fost denumit „intuiția intelectuală“. Următorul pas ce trebuia făcut era elucidarea interconexiunii dintre actul filosofic de bază, intuiția intelectuală, și actul estetic de bază, intuiția estetică. Dar lucrul acesta nu se putea înfăptui pe planul speculativ atins de conceptul fichtean de *Wissenschaftslehre*. Pentru Fichte, actele izolate ale intuiției intelectuale marcau pașii unei nesfîrșite aproximări de o viziune totală a realității. Din această pricină, ele se află în opoziție cu actul estetic care oferă un întreg total ca împlinire prezentă. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775 — 1854) a sugerat o soluție particulară a acestei probleme. În sistemul său de la 1800, care e încă aproape de Kant și Fichte, el interpretează cunoașterea filosofică drept o depășire treptată a dualității subiectului și obiectului. Ca încununare a acestui proces, el propune tabloul unei arte — al unei supraarte romantice, oceanul în care sînt destinate să se verse toate curentele dezvoltării intelectuale, filosofie, știință, religie și viață politică. Intuiția estetică, declară el, „e intuiția intelectuală obiectivată“[2].

ESTETICA [ŞI SIS]TEMUL „I[DEALIS]MULUI AB[SOLUT“] AL LUI [SCHEL]LING.

E însă îndoielnic dacă noua poziție rezolvă cu adevărat problema dată. Pare ca și cum filosoful și-ar mărgini opera la anticamera metafizicii, lăsînd în seama artistului sau supraartistului dezvăluirea izvorului realității. Schelling a regretat curînd această abandonare romantică a filosofiei în favoarea

[1] *Das System der Sittenlehre nach den Principien der Wissenschaftslehre*, 1798, § 31 (*Sämtliche Werke*, ed. J. H. Fichte, IV, 353 urm.).

[2] *System des Transcendentalen Idealismsus*, 6. Hauptabschnitt § 2 (*Sämtliche Werke*, ed. K.F.A. Schelling, III, 624).

unei arte utopice. Şi-a luat ca poziţie exact locul unde îşi situase mai înainte arta universală a viitorului. În acelaşi timp, ideea unei aproximări infinite de o sinteză totală a fost părăsită. Gîndirea filosofică nu se apropie de Absolut şi nici măcar nu-şi atinge vreodată ţinta. Absolutul, prezent dela bun început, se revelă treptat în procesul cognitiv. Principiile structurale ale noului sistem coincid în mare măsură cu ale celui mai vechi. Fidel triplei diviziuni derivate din cele trei *Critici* ale lui Kant, Schelling a deosebit o triadă de idei: adevărul, binele şi frumosul[3]. De vreme ce adevărul implică necesitatea, iar binele libertatea, funcţia sintetică atribuită frumosului e definită ca *„indiferenţa faţă de necesitate şi libertate“*[4]. Aceasta ridică însă o problemă derutantă. Aşa cum adevărul e întrupat în cunoaştere, binele în viaţa virtuoasă, tot astfel frumosul, sintetizînd aceste activităţi unilaterale, ar trebui să-şi găsească realizarea adecvată în artă. Astfel, supremaţia artei pare a fi o dată mai mult asigurată pe spezele filosofiei. Căci filosofia, ca formă de cunoaştere, va fi probabil clasificată, împreună cu adevărul şi necesitatea, la un nivel inferior al realităţii. Dar atunci o filosofie a artei devine de neconceput. Cum ar fi oare cu putinţă ca manifestarea inferioară a Absolutului să cuprindă expresia lui mai completă? Schelling preîntîmpină această obiecţie atribuind filosofiei o poziţie unică: „După cum Dumnezeu locuieşte deasupra ideilor de adevăr, bine şi frumos şi le îmbrăţişează, la fel şi filosofia. Filosofia nu are de-a face numai cu adevărul, moralitatea sau frumuseţea luate izolat, ci cu ceea ce au ele în comun, derivîndu-le dela o singură obîrşie“[5]. Filosofia e ştiinţă şi totodată mai mult decît ştiinţă: înăuntrul ei, adevărul, binele şi frumosul, şi ca atare ştiinţa, virtutea şi arta se întrepătrund. Această filosofie atotcuprinzătoare nu e poezie, ci e analogă unei opere de artă. „Universul“, afirmă Schelling, „este Dumnezeu sub forma operei de artă absolute şi în frumuseţe eternă“[6] şi privea istoria universală ca „un mare poem la realizarea căruia meditează spiritul universal“. Chiar şi ideea romantică a unei transfigurări finale a realităţii e păstrată în speranţa clipei cînd „marele poem“ va fi terminat, iar fazele succesive ale lumii moderne transmutate în simultaneitate[7].

La baza idealismului lui Schelling stă o identificare a contrariilor: se postulează un „punct de indiferenţă“ al tuturor antagonismelor şi contradicţiilor, atît ale vieţii cît şi ale ştiinţei[8]. Potenţele care marchează diversitatea de conţinut şi demersurile cercetării filosofice nu sînt nici secţiuni independente, nici părţi ale realităţii absolute şi nici nu dau naştere unor

---

[3] *Philosophie der Kunst*, prelegeri ţinute între 1802 şi 1803, § 16 (*Werke*, V, 382).
[4] *Ibid.*, p. 383.
[5] *Ibid.*, p. 382.
[6] *Ibid.*, § 21, p. 385.
[7] *Ibid.*, § 42, p. 445.
[8] *Ibid.*, Einleitung, p. 365.

discipline independente. Fiecare dintre ele e virtualmente totalitatea realităţii văzută sub un anumit unghi sau prezentînd un aspect specific al naturii ei indivizibile. Această structură a Absolutului se reflectă în interconexiunea diferitelor studii din sfera cunoaşterii. Filosofia e la fel de indivizibilă ca şi realitatea. „În consecinţă“, spunea Schelling, „eu nu analizez arta ca artă, ca un fenomen particular, ci analizez universul sub forma artei, iar filosofia artei e ştiinţa universului în potenţa artei.“[9] Această procedare e menită să garanteze caracterul ştiinţific al esteticii. Conform legilor sale inerente, tărîmul artei trebuie să fie clădit de către filosof ca un tot organic analog naturii[10]; şi această metodă de construcţie *a priori* nu se opreşte nici în faţa operelor şi artiştilor individuali. Homer, Dante şi Shakespeare sînt deduşi ca părţi ale unui sistem speculativ[11].

Esenţa artei e definită prin relaţia ei cu filosofia. Filosoful se ocupă cu idei, adică cu „concepte eterne“ ce reflectă în sfera ideală „potenţele“ Absolutului. Arta, şi ea, reprezintă idei, idei însă „obiectivate“. Cu alte cuvinte, arta manifestă Infinitul nu prin „prototipuri“, ci prin „imagini reflectate“.

Cum arta reprezintă modelele ideale, în raport cu care lucrurile nu sînt decît reproduceri defectuoase, ea întruchipează „lumea intelectuală“ în cadrul lumii „reflectate“, adică factuale. Muzica, de pildă, e ritmul prototipic al Universului. Formele sculpturii sînt prototipurile naturii organice. Eposul lui Homer e însăşi Identitatea prin care istoria se întemeiază pe Absolut; şi fiecare pictură dezvăluie lumea intelectuală[12]. Arta construieşte contrapartea şi ilustrarea adevărului filosofic. Cum ea reprezintă idei care, în calitate de „concepte eterne“, sălăşluiesc în Dumnezeu, Dumnezeu e „cauza imediată a oricărei arte“[13]. Creaţia artistică se datorează „ideii eterne de om din Dumnezeu, care e legată şi unită cu sufletul“[14]. Această prezenţă a divinităţii în om e „geniul“, darul care îl face capabil pe individ să tălmăcească lumea ideală în obiectivitate[15].

AFINITATE... TRE ARTĂ... TURA ORG...

Între tărîmurile naturii organice şi artei, aşa cum sînt ele definite de către Schelling, e o strînsă înrudire. Filosofia e corelată cu arta în cadrul lumii ideale ca raţiunea cu organismul în cadrul lumii reale. „Întocmai după cum raţiunea devine în chip nemijlocit obiectivă numai în organism, iar ideile intelectuale eterne se obiectivează ca suflete ale trupurilor organice, la fel şi filosofia devine în chip nemijlocit obiectivă prin artă, iar ideile filosofiei se obiectivează ca suflete ale obiectelor reale.“[16] Arta şi natura organică ocupă

[9] *Ibid.*, p. 368.
[10] *Ibid.*, § 21, p. 375.
[11] *Ibid.*, p. 363.
[12] *Ibid.*, p. 369.
[13] *Ibid.*, § 23, p. 386.
[14] *Ibid.*, § 62, pp. 458 urm.
[15] *Ibid.*, § 63, p. 460.
[16] *Ibid.*, § 17, p. 383.

locuri strict analoge la diferite niveluri ale sistemului. Organismul manifestă sinteza activităţii conştiente şi inconştiente, ori a libertăţii şi a necesităţii, *înaintea* separării lor de către spiritul uman; arta le reuneşte *după* separarea lor în sfera vieţii conştiente[17]. De aceea, sculptorul sau pictorul care reprezintă natura e nevoit să anuleze în spiritul său separaţia efectuată de conştiinţa umană. El se întoarce la un strat subconştient unde omul şi natura sînt una. Relaţia lui cu aspectul exterior al lumii naturale va trece prin două faze. Întîi, el se va retrage din natură spre a se elibera de ceea ce e simplă consecinţă, coajă, suprafaţă neînsufleţită. În felul acesta, el se ridică la energia creatoare pe care şi-o descoperă în propriul său spirit. Abia în ultimul stadiu de realizare va reveni la natură. Astfel îşi va împlini el adevărata misiune, şi anume aceea de „a imita spiritul naturii care, acţionînd în miezul lucrurilor, se exprimă prin formă şi modelare ca prin nişte simboluri“[18].

Sistemul lui Schelling e întemeiat pe preponderenţa succesivă cînd a factorului ideal, cînd a celui real. Ca atare, e edificat un sistem al artelor cu ajutorul unor duble divizări repetate care duc la o a treia, sinteza. Distincţia fundamentală face o discriminare între artele figurative, exponente ale seriei reale, şi artele cuvîntului, care reprezintă latura ideală. Aplicarea aceleiaşi concepţii produce, pe latura reală, opoziţia dintre muzică şi pictură şi, finalmente, sculptura, sinteza lor. În sfera idealităţii, lirica e descrisă ca „încorporarea infinitului în finit, adică în particular“, epicul ca „reprezentarea în (ori subsumarea la) infinit, adică generalul“, drama ca unire perfectă a particularului şi generalului sau a realului şi idealului[19].

„Aceleaşi unificări care, privite în ele însele, sînt idei, adică imagini ale divinităţii, considerate ca reale sînt zei.“[20] Ne-am aştepta ca această definiţie să circumscrie mai degrabă opere de artă decît zei şi nu putem decît să ne întrebăm uimiţi în ce scop se introduce o pluralitate de fiinţe divine în investigaţia estetică. De fapt, aceşti zei sînt concepuţi în esenţă ca creaţii estetice. Ei constituie materialul producţiei artistice, iar reprezentarea lor totală e mitologie[21]. Mitologia, supusă legii supreme a frumuseţii[22], e vizibilă numai de către imaginaţie[23]. „Zei“ şi „mitologie“ înseamnă zei greci şi mitologie greacă. Şi astfel, ei constituie corespondentul istoric al sistemului atemporal al artelor. Ca şi tărîmul artei, mitologia greacă e chemată să divulge în formă sensibilă întreaga bogăţie a înţelepciunii speculative. Neţinînd seama de

---

[17] *Ibid.*, § 18, p. 384.
[18] *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Rede gehalten am 12. Oktober 1807*, trad. A. Johnson, 1845, pp. 9 urm.
[19] *Philosophie der Kunst*, Einleitung, pp. 370 urm.
[20] *Ibid.*, § 28, p. 390.
[21] *Ibid.*, Einleitung, p. 370.
[22] *Ibid.*, § 32, p. 397.
[23] *Ibid.*, § 31, p. 395.

propriul său avertisment de a nu impune „acestor delicate creaţii ale fanteziei" un context raţional străin, Schelling merge pînă acolo, încît îl identifică pe Jupiter cu „punctul de indiferenţă absolută", pe Apolo cu lumea ideală, pe Vulcan cu principiul formativ întrupat în fier, pe Neptun cu apa — principiul amorf[24]. Astfel, dogma clasicizantă a lui Winckelmann, proclamînd validitatea veşnică a artei greceşti, e consolidată printr-o reînviere a crezului politeist. Iar acesta la rîndul său e înţeles ca alcătuit din zeificarea imaginativă a potenţelor naturale aşa cum sînt descoperite de către speculaţie. O statuie greacă din perioada clasică e venerată nu numai ca document de frumuseţe absolută, ci se crede că ea revelă atît un zeu real cît şi un aspect al universului.

Admiţînd aceasta, justificarea existenţei continue a artei în lumea modernă devine dificilă. Schelling a rezolvat problema imaginînd un plan al istoriei universale. Reprezentarea Absolutului sub forma particularităţii (cu o perfectă ignorare a generalului şi particularului) e posibilă numai în simbol[25]. Arta greacă e modelul expresiei simbolice. Acelaşi „punct de indiferenţă" însă poate fi atins şi în sfera universalităţii. Pentru dezvoltarea acestei variante era necesară o nouă eră în istoria universală: „Pe cînd condiţia îndeplinită de mitologia greacă era reprezentarea infinitului în finit şi în consecinţă simbolismul, la temelia creştinismului se află exigenţa contrarie: absorbirea finitului în infinit şi transformarea lui într-o alegorie a infinităţii"[26]. Păgînismul grec şi credinţa creştină sînt logodite într-o revelare a lui Dumnezeu în istorie. Zilele Greciei, cînd zeii se amestecau în viaţa muritorilor, par a închide în ele făgăduinţa unei stări viitoare încă şi mai binecuvîntate. „E ca şi cum Cristos, infinitul întrupat în finitudine, oferindu-se lui Dumnezeu sub formă omenească, ar consemna sfîrşitul epocii vechi. El e aici numai ca să pună un hotar, ca ultim zeu. După el vine Spiritul, principiul ideal, sufletul cîrmuitor al lumii moderne."[27] Sub guvernarea Spiritului, simbolurile sînt înlocuite de acţiuni simbolice[28], iar biserica, în calitate de organizaţie universală a acestor acţiuni, devine opera de artă atotcuprinzătoare[29]. Universul, în loc să fie vizibil ca natură, se revelă ca istorie şi providenţă divină.

Dar această caracteristică a epocii moderne nu implică extincţia expresiei artistice, adică simbolice. Viitorul profeţiilor lui Schelling e întoarcerea vechii lumi transfigurate şi elevate pînă la spiritualitatea propriei noastre ere. Filosofia naturii e chemată să fie gata de a furniza simboluri proaspete mitologiei ce va să vie. „Dat fiind că în mitologia de primul tip (cea greacă) zeii naturii s-au transformat în zei ai istoriei, şi în celălalt tip zeii istoriei

---

[24] *Ibid.*, § 35, p. 402.
[25] *Ibid.*, p. 406.
[26] *Ibid.*, § 42, p. 430.
[27] *Ibid.*, p. 432.
[28] *Ibid.*, p. 433.
[29] *Ibid.*, § 54, p. 455.

trebuie să se transforme în zei ai naturii."[30] Atîta timp cît cercul acestei dezvoltări nu e complet, orice creaţie artistică trebuie privită ca o anticipare a viitoarei desăvîrşiri. Pentru moment, marele poet trebuie să se mulţumească să stea mărturie unei lumi în devenire, iar această lume, oricît de confuz şi de fragmentar percepută, îi procură materia din care îşi plăsmuieşte propria mitologie. Prin urmare, operele lui vor purta pecetea originalităţii ca semn distinctiv al epocii noastre[31].

Schelling afirmă că opoziţiile ce rezultă din dependenţa artei faţă de timp sînt, ca şi timpul însuşi, de tip pur accidental şi formal[32]. În realitate însă el îşi dezvoltă schema istorică a expresiei simbolice şi alegorice într-o analogie strictă cu sistemul atemporal al artei. Pentru a înţelege sensul acestei contradicţii, trebuie să definim locul temporal al filosofiei lui Schelling în cadrul istoriei universale aşa cum e conturat de el însuşi. Pe de o parte, doctrina lui anticipă viitorul simultaneităţii mistice. În idealismul absolut, cercul evoluţiei este închis şi timpul încetează de a mai fi. Pe de altă parte, de vreme ce această sinteză finală e descrisă ca viitoare, spiritul filosofic trebuie să-şi asume o poziţie în mişcarea temporală către un ţel foarte îndepărtat, rămînînd astfel supus dominaţiei timpului. În această privinţă, noţiunea kantiano-fichteană a unui progres infinit persistă în sistemul lui Schelling. Ea anticipă într-o viziune pseudoprofetică şi semipoetică o împlinire culminantă dincolo de fruntariile înţelegerii raţionale.

Această combinaţie de concepţii contradictorii se reflectă şi în estetica lui Schelling. Deşi situează organismul artei în interiorul unui tărîm al formelor atemporale, ea mediază, sub forma istoriei speculative a artei, între Absolutul supratemporal şi spiritul filosofic care se mişcă în interiorul procesului istoric. Cele două aspecte nu sînt cu adevărat reconciliate. Problema semnificaţiei metafizice a artei, violent agitată de către Schelling, nu ajunge la o sedimentare în sistemul său. Calea rămîne deschisă pentru o nouă încercare de sinteză[33].

...L: RECON-
...REA DIA-
...CĂ A CON-
...TELOR.

Sistemul lui Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770–1831) reprezintă documentul unui mare act de reconciliere. În „armonia disonanţelor" realizată de dialectica lui, antagonismele controverselor anterioare persistă. Dar concepţiile contradictorii nu par a se mai exclude una pe cealaltă. Îmbrăţişate într-un tot cuprinzător, ele devin aspecte complementare ale adevărului total, contradicţii în cadrul unui proces care se desfăşoară în mod perpetuu

---

[30] *Ibid.*, § 61, p. 457.

[31] *Ibid.*, § 42, p. 445.

[32] *Philosophie der Kunst*, Einleitung, p. 372; cf. J. Gibelin, *L'Esthétique de Schelling d'après la philosophie de l'art*, 1934.

[33] Influenţat de Schelling e Karl Christian Friedrich Krause (1779–1829), autor al unui sistem exprimat într-o terminologie abstruză. Opere postume: *Abriss der Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*, ed. J. Leutbecher, 1837; *Vorlesungen über die Philosophie des Schönen und der schönen Kunst*, 1882.

prin contradicţii şi le rezolvă în întregime. Astfel, doctrina lui matură e, ca să zicem aşa, transparentă. Consemnarea luptelor din trecut se străvede prin palimpsestul armoniosului document final. În prima parte a prelegerilor de la Berlin se discută cu toată atenţia probleme generale. Ce e frumosul? Care e semnificaţia artei? Care e modul corect de abordare ştiinţifică a acestor probleme? Cîntărind definiţiile una după alta ca să ajungă pînă la urmă la propria-i definiţie, Hegel recapitulează prin implicaţie istoria bogată în evenimente a esteticii de la Baumgarten încoace. Efortul de a salva conceptul de artă dintr-o interpretare raţionalistă prea îngustă, lupta pentru o respectare riguroasă a unicităţii şi autonomiei artei (o idee care avea să alăture arta celor mai înalte activităţi spirituale şi să-i indice locul şi funcţia în viaţa culturală) — toate acestea revin în prelegerile lui Hegel. Mai există apoi cealaltă mare chestiune controversată înaintea lui: idealul grec al lui Winckelmann opus ideii romantice a unei arte creştine. Cea de-a doua parte a *Esteticii* lui Hegel, ocupîndu-se de ideal, reflectă şi totodată lichidează această controversă. El aderă ferm la cultul clasicist, dar în acelaşi timp subscrie şi la unele revendicări mai moderate ale romantismului şi realismului. În cele din urmă, ideea contrastului dintre stilul grec şi cel modern, elaborată de Schiller şi Friedrich Schlegel, adusese în estetică un element care îi submina caracterul sistematic. Schelling încercase zadarnic să integreze istoria în sistem. Acestor oscilaţii li se pune capăt în sistemul lui Hegel. Pentru el, istorie şi sistem sînt două aspecte ale aceluiaşi proces dialectic. Astfel, istoria artei şi sistemul artelor sînt clar delimitate şi în acelaşi timp sînt puse într-un raport de interdependenţă.

În sistemul lui Hegel, dialectica, gîndirea vie, înlocuieşte viaţa. Problema e: cum poate fi situată arta în sistemul speculativ? Cînd clasiciştii şi romanticii s-au angajat în disputa privitoare la problema unui etalon estetic, cu toţii erau în egală măsură preocupaţi de găsirea unei căi ce să poată conduce arta către o perfecţiune viitoare. Ceea ce contează pentru Hegel e în primul rînd atribuirea unui loc adecvat atît artei clasice cît şi celei romantice în privirea sa de ansamblu asupra dezvoltării universale a artei. La Friedrich Schlegel şi la Schelling, filosofia istoriei era un produs hibrid, pe jumătate relatare despre trecut, pe jumătate profeţie despre o desăvîrşire utopică. Pentru Hegel, ideea nu mai reprezintă o anticipare a posibilului. Spiritul e pe de-a-ntregul imers în realitate, materializat în istorie, iar o atare istorie, cel puţin ca istorie a artei, nu are viitor. Considerată în relaţia ei cu gîndirea mai veche, estetica lui Hegel e, şi era intenţionată să fie, o desăvîrşire. În cosmosul ei perfect nu e nici o lipsă şi, ca o consecinţă, nici o stăruinţă de-a atinge noi ţeluri. Arta e privită ca un fenomen al trecutului[34].

[34] Cf. Helmut Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel* (in *Die Kulturfunktion der Kunst*, vol. II), 1931.

Revenind la o examinare mai amănunţită a prelegerilor berlineze, constatăm că Hegel defineşte arta ca prezentare a idealului. Filosofia trebuie să urmărească şi să interpreteze această prezentare. Idealul reprezintă termenul lui tehnic pentru absolut aşa cum îl oferă arta: e spiritul însufleţitor al lucrurilor manifestate simţului. Cînd şi cum se petrece aceasta? În natură, niciodată în chip adecvat. Căci atunci cînd absolutul devine prezent simţului, el trebuie să manifeste libertatea şi puterea de automişcare, infinita diferenţiere şi totuşi armonia şi stabilitatea totalităţii lucrurilor. Natura, în ascensiunea ei de la cristal la om, exteriorizează tot mai mult aceste caractere, dar niciodată într-un grad şi într-o combinaţie suficientă adevăratului frumos. Idealul trebuie să-şi înzestreze aparenţa sensibilă cu semnele raţiunii, iar raţiunea, în plus, să se exprime în orice punct şi într-o mişcare autoiniţiată. O bucată de metal, reprezentant al regnului mineral, e „egalitatea indiferentă a aceloraşi calităţi“[35]. Aici lipseşte bogăţia şi mobilitatea absolutului. Sistemul solar e o organizare prea laxă, unitatea lui prea redusă şi prea distribuită părţilor pentru a putea exterioriza întreaga forţă a raţiunii. Plantele sînt înrădăcinate în sol şi, ca atare, imobile. În regnul animal, spiritul luptă cu rîndurile strînse ale naturii pentru autoformarea liberă. Dar acoperămintele animalelor seamănă cel mai adesea mai mult cu învelişurile grele şi opace ale vegetalelor — solzi sau blană — decît cu o substanţă care să lase lumina spiritului să răzbată prin ea. În măsura în care organele şi membrele animalelor sînt variat adaptate la funcţii specifice, fiind totuşi axate în jurul finalităţii corpului ca un tot, şi, de asemenea, în măsura în care, aidoma păsărilor, ele pot exprima prin cîntec o simţire lăuntrică, animalele încep să manifeste atributele centrale ale raţiunii şi, astfel, să fie frumoase. Omul, ca animal superior, nu reprezintă numai încununarea din punct de vedere intelectual a naturii, ci şi cel mai frumos produs al acesteia. Şi aceasta din cauză că în el semnele raţiunii sînt mai evidente. Omul e mai independent de mediul său, îndeplinind astfel condiţia unităţii şi armoniei de sine stătătoare. Dispune de vorbire ca şi de cînt, printre darurile sale, fiind astfel în mod mai raţional expresiv. Iar vitalitatea lui lăuntrică, energia spiritului din el, transpare prin pielea subţire şi carnal colorată[36]. Corpul omului, comparat cu celelalte obiecte din lumea naturală e, ca să zicem aşa, însufleţit de idee. El începe, aşadar, să transmită contemplatorului natura idealului, deoarece raţiunea îi modelează şi iluminează, leagă şi diferenţiază toate părţile. Dar şi omul dă greş. Limitările, fragmentarismul lui în timp şi spaţiu sînt clar vizibile şi-i prefigurează incapacitatea de a transmite semnificaţia unui absolut.

[35] Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. de D. D. Roşca, 2 vol., Editura Academiei R. S. R., 1966, vol. I, p. 161. Partea I, cap. II, A, 1, a.

[36] *Ibid.*, vol., I, p. 152. Partea I, cap. II, C. 1. b.

Mai degrabă în artă decît în natură trebuie găsit idealul. Căci arta e natură dublu generată, natură renăscută în invențiile geniului. În trecerea prin mediul creierului unui poet, proza realității și grosolănia naturii brute îmbracă plasticitatea și armonia spiritului. Lumea artei, spune Hegel, e inițiată într-o taină sau într-un botez care simbolizează participarea obiectelor de artă la libera percepere de sine a conștiinței umane[37]. Într-adevăr, însuși spiritul artistului în actul său de creație posedă ceva divin în forța sa. Că arta e idealul înseamnă deci că sursa ei în imaginația poetică îi asigură înălțarea deasupra faptului dat, brut și comun[38].

PRINCIP :FORMAL DEGRAB FICĂ DE STITUIE SUL.

Natura oferă, așadar, o scară ce se ridică spre frumusețe, dar nu o realizează. Hegel arată într-un mod analog că atributele formale de simetrie și regularitate mai degrabă califică decît constituie frumosul[39]. Le expune și pe acestea într-o scară ascendentă, arătînd cum urcă spre o mai deplină armonie și spre o mai bogată expresivitate pe măsură ce se conformează tot mai mult definiției idealului. *Toate* principiile formale ale frumosului sînt variante ale unității în diferență. Dar unitatea în diferență se apropie cel mai mult de cerințele totalității manifeste atunci cînd diferențierea e marcată și evidentă, și energia din centru mai imperioasă. Cel mai puțin exprimă idealul simpla repetiție, ca într-o succesiune de coloane. Simetria părților echilibrate în jurul unui centru prezintă un mai mare interes. Pe o treaptă și mai sus se află legitatea sau conformitatea cu o regulă, care presupune combinarea părților neasemănătoare într-un tot unic, ca în elipsă sau parabolă, în forma șerpuitoare, sau combinarea curbei interioare și exterioare a brațului omenesc. Superioară legității e însă armonia, care reprezintă îmbinarea seriilor neasemănătoare, precum culori cu forme, sunete cu mișcări. Această unitate e mai puternică deoarece și diferența e mai accentuată. La această serie ascendentă de principii formale, Hegel adaugă una ceva mai aparte, unitatea materiilor sensibile: puritatea albastrului ceresc, limpezimea atmosferei, sunetele vocalice pure, linia dreaptă bine desenată, culorile primare. Acestea ne plac, pretinde el, datorită simplității și purității mediului.

CEL MAI MATERIAL TRU ARTA VINUL IN UMANA.

După ce verifică toate fazele naturii și ale formei în relația lor cu frumosul și după ce demonstrează că ele converg întru împlinirea și perfecționarea lor în propriul său concept de frumos — revelarea idealului în formă sensibilă —, Hegel abordează problema mai particulară a acestui ideal propriu-zis. Care stare de lucruri, umană și extraumană, constituie cel mai bun material pentru un întreg artistic? Omul însuși, deși cel mai frumos dintre produsele naturii, deoarece manifestă în cel mai înalt grad libertate și inteligență,

---

[37] *Ibid.*, vol. I, p. 35. Introducere, III, 1, c.
[38] *Ibid.*, vol. I, pp. 169–170. Partea I, cap. III, A, 2 a, b.
[39] *Ibid.*, vol. I, pp. 140–149. Partea I, cap. II, B.

Mai degrabă în artă decît în natură trebuie găsit idealul. Căci arta e natură dublu generată, natură renăscută în invențiile geniului. În trecerea prin mediul creierului unui poet, proza realității și grosolănia naturii brute îmbracă plasticitatea și armonia spiritului. Lumea artei, spune Hegel, e inițiată într-o taină sau într-un botez care simbolizează participarea obiectelor de artă la libera percepere de sine a conștiinței umane[37]. Într-adevăr, însuși spiritul artistului în actul său de creație posedă ceva divin în forța sa. Că arta e idealul înseamnă deci că sursa ei în imaginația poetică îi asigură înălțarea deasupra faptului dat, brut și comun[38].

PRINCI[...] FORMA[...] DEGRA[...] FICĂ D[...] STITUIE SUL.

Natura oferă, așadar, o scară ce se ridică spre frumusețe, dar nu o realizează. Hegel arată într-un mod analog că atributele formale de simetrie și regularitate mai degrabă califică decît constituie frumosul[39]. Le expune și pe acestea într-o scară ascendentă, arătînd cum urcă spre o mai deplină armonie și spre o mai bogată expresivitate pe măsură ce se conformează tot mai mult definiției idealului. *Toate* principiile formale ale frumosului sînt variante ale unității în diferență. Dar unitatea în diferență se apropie cel mai mult de cerințele totalității manifeste atunci cînd diferențierea e marcată și evidentă, și energia din centru mai imperioasă. Cel mai puțin exprimă idealul simpla repetiție, ca într-o succesiune de coloane. Simetria părților echilibrate în jurul unui centru prezintă un mai mare interes. Pe o treaptă și mai sus se află legitatea sau conformitatea cu o regulă, care presupune combinarea părților neasemănătoare într-un tot unic, ca în elipsă sau parabolă, în forma șerpuitoare, sau combinarea curbei interioare și exterioare a brațului omenesc. Superioară legității e însă armonia, care reprezintă îmbinarea seriilor neasemănătoare, precum culori cu forme, sunete cu mișcări. Această unitate e mai puternică deoarece și diferența e mai accentuată. La această serie ascendentă de principii formale, Hegel adaugă una ceva mai aparte, unitatea materiilor sensibile: puritatea albastrului ceresc, limpezimea atmosferei, sunetele vocalice pure, linia dreaptă bine desenată, culorile primare. Acestea ne plac, pretinde el, datorită simplității și purității mediului.

CEL MAI MATERIAL[...] TRU ARTĂ[...] VINUL IN[...] UMANĂ.

După ce verifică toate fazele naturii și ale formei în relația lor cu frumosul și după ce demonstrează că ele converg întru împlinirea și perfecționarea lor în propriul său concept de frumos — revelarea idealului în formă sensibilă —, Hegel abordează problema mai particulară a acestui ideal propriu-zis. Care stare de lucruri, umană și extraumană, constituie cel mai bun material pentru un întreg artistic? Omul însuși, deși cel mai frumos dintre produsele naturii, deoarece manifestă în cel mai înalt grad libertate și inteligență,

---

[37] *Ibid.*, vol. I, p. 35. Introducere, III, 1, c.
[38] *Ibid.*, vol. I, pp. 169–170. Partea I, cap. III, A, 2 a, b.
[39] *Ibid.*, vol. I, pp. 140–149. Partea I, cap. II, B.

armonie şi varietate, eşuează cînd e vorba de o realizare completă a acestor calităţi. Frumosul în sine necesită divinul. Dar divinul pentru artă e diferit de divinul pentru gîndire. Arta pretinde acea condiţie a divinităţii în care forma organică, pregnanţa sensibilă, îşi atinge valoarea maximă[40]. Cînd substanţa divină să fărîmiţează într-o multitudine de zei independenţi, adică în religia aflată la stadiul politeismului grec, exigenţele reprezentării artistice sînt slujite cel mai bine. Căci în zeii greci, entitatea naturală, corpul uman, care aproape satisface exigenţele artistice, e rafinat şi înălţat la o congruenţă deplină. Zeii greci au corpuri şi deci dispun de un mijloc de a-şi manifesta sufletele; dar ei sînt mai înţelepţi şi mai puternici decît oamenii, iar această stare de spirit superioară e revelată în forme libere de desfigurare şi limitare. Necesităţile artei sînt satisfăcute şi de Dumnezeu revelat ca Hristos întrupat. Aşa cum zeii greci constituie materialul principal al celei mai mărețe sculpturi şi poezii, la fel şi istoria omului-Dumnezeu creştin constituie subiectul favorit din marea perioadă a picturii.

Recunoaştem aici contururile viziunii profetice asupra istoriei universale cultivate de Hölderlin şi Schelling, dar fără aşteptarea unei sinteze viitoare şi într-o expunere mai realistă. Omul ca produs independent al naturii, susţine Hegel, nu satisface nici cerinţele divinităţii, nici pe cele ale artei. Dar dacă măreţia omului e potenţată de condiţiile mediului său înconjurător şi atinge o statură de o putere sau virtute mai mult decît obişnuită, dacă, într-un cuvînt, el devine eroic sau cooperează cu mediul înconjurător astfel încît să alcătuiască împreună cu acesta o nobilă armonie, situaţia ce rezultă de aici e deiformă. Există anumite epoci istorice, anumite situaţii universale deci, potrivite pentru artă chiar în raport cu exigentul concept despre ea al lui Hegel. Epoca eroică în care o persoană izolată îşi asumă datoriile unei întregi societăţi, îi îndreaptă personal relele şi-i întrupează ideile, e un exemplu în acest sens[41]. Oreste şi Hercule au concentrat în persoanele lor substanţa clanului sau naţiunii lor. Au ceva generic în ei, dar acest tot mai mare e comprimat într-o formă şi o istorie individuală. Corespondentul modern al eroului mitic e conducătorul unei revolte sau un apărător al obidiţilor, cum e Karl Moor, sau întruparea unui ideal, ca Don Quijote. În contrast cu asemenea situaţii, starea de azi, bine ordonată, în care individul devine un membru ajustat organismului social, fără nici o responsabilitate eroică pe umeri, e prozaică. Adevăratul material pentru epică şi dramă sînt prinţii, bandiţii străluciţi şi eroii, care fac şi pun în aplicare legea în propriile lor persoane.

Idealul frumosului exteriorizează înainte de toate un aspect de măreție calmă sau de satisfacţie fericită, „un repaus inactiv şi infinit" ca în unele

---

[40] *Ibid.*, vol. I, p. 181, Partea I, cap. III, B, I, 1, 2.
[41] *Ibid.*, vol. I, pp. 191–192. Partea I, cap. III, II, 1.

statui ale lui Hercule odihnindu-se; dar idealul manifestă de asemenea desfășurare și activitate, ca atunci cînd Cristos e înfățișat în timpul patimilor și murind. Pe lîngă aceste exemplificări ale idealității mărețe, Hegel citează cazul transpunerii vieții obișnuite, ca în pictura olandeză. „Interioarele" olandeze ne izbesc la început ca prea pedestre pentru exigențele lui Hegel. El însă interpretează substanța generală a picturilor lor ca rezidînd în „această viață cetățenească burgheză, ... acest gust întreprinzător, ... această bunăstare grijulie și totodată îngrijită, bucuria și mulțumirea pe care le dau sentimentul demnității"[42].

Geniul, puterea umană de actualizare a idealului, e descris de către Hegel ca „impulsul natural și nevoia nemijlocită de a da îndată formă artistică tuturor sentimentelor și reprezentărilor sale"[43]. Imaginația artistică nu era pentru el fantezie lăuntrică, nici putere nutrită din propriile sale vise subiective. Ea implică mai degrabă observație, memorie și o vastă experiență a lumii[44]. Schelling arătase și el că geniul trebuie să se supună întîi redării exacte a lucrurilor individuale, cu limitele și caracterele lor precise, care alcătuiesc cel mai puțin „spiritual" nivel al naturii, înainte de a trece la proiectarea sensibilității și farmecului asupra acestor fenomene.

Partea a doua a *Esteticii* e consacrată unei descrieri amănunțite a modului în care evoluează idealul. Hegel își adaptează aici ideile despre „arta absolută", expuse în *Fenomenologia spiritului*, la tema și structura sistematică a prelegerilor sale. În arta simbolică, îndeosebi în arhitectura egipteană, idealul, unirea perfectă dintre semnificație și formă, își caută nesigur drumul către expresie; în arta clasică, mai cu seamă în sculptura greacă, echilibrul și armonia idealului sînt în largul lor și la zenitul forței; în arta romantică, mai cu seamă în muzica modernă, idealul a intrat în declin, devenind prea conștient de sine, prea subiectiv și spiritual. Aceasta e, în ansamblu, schema lui Friedrich Schlegel a istoriei universale, redusă prin eliminarea programului de perfecțiune viitoare. Eshatologia romantică e absorbită în istorie.

SIMBOLISM ORIENTAL O PRE-AR

Concepția lui Hegel despre simbol e o descendentă directă a vechii noțiuni estetice a sublimului, asimilată unei orientări istorice de gîndire. În simbolică, la fel ca și în sublim, există o disproporție între conținut și formă. Simbolismul e o „pre-artă"[45]. În el, aparența sensibilă și conținutul divin nu se potrivesc perfect. Materia servește mai degrabă drept mediu ambiant al spiritului decît drept încarnare plastică a lui.

Ambiguitatea, enigmaticul, sublimitatea constituie toate la un loc calități caracteristice ale artei simbolice, căci în ea există totdeauna o lipsă de

[42] *Ibid.*, vol. I, pp. 175, 176. Partea I, cap. III, A, 2, c.
[43] *Ibid.*, vol. I, p. 291. Partea I, cap. III, C. 1, b.
[44] *Ibid.*, vol. I, pp. 288—289. Partea I, cap. III, C, 1, a.
[45] *Ibid.*, vol. I, pp. 311, 322.

statui ale lui Hercule odihnindu-se; dar idealul manifestă de asemenea desfășurare și activitate, ca atunci cînd Cristos e înfățișat în timpul patimilor și murind. Pe lîngă aceste exemplificări ale idealității mărețe, Hegel citează cazul transpunerii vieții obișnuite, ca în pictura olandeză. „Interioarele" olandeze ne izbesc la început ca prea pedestre pentru exigențele lui Hegel. El însă interpretează substanța generală a picturilor lor ca rezidînd în „această viață cetățenească burgheză, ... acest gust întreprinzător, ... această bunăstare grijulie și totodată îngrijită, bucuria și mulțumirea pe care le dau sentimentul demnității"[42].

Geniul, puterea umană de actualizare a idealului, e descris de către Hegel ca „impulsul natural și nevoia nemijlocită de a da îndată formă artistică tuturor sentimentelor și reprezentărilor sale"[43]. Imaginația artistică nu era pentru el fantezie lăuntrică, nici putere nutrită din propriile sale vise subiective. Ea implică mai degrabă observație, memorie și o vastă experiență a lumii[44]. Schelling arătase și el că geniul trebuie să se supună întîi redării exacte a lucrurilor individuale, cu limitele și caracterele lor precise, care alcătuiesc cel mai puțin „spiritual" nivel al naturii, înainte de a trece la proiectarea sensibilității și farmecului asupra acestor fenomene.

SIMBOLISMUL ORIENTAL O PRE-ARTĂ

Partea a doua a *Esteticii* e consacrată unei descrieri amănunțite a modului în care evoluează idealul. Hegel își adaptează aici ideile despre „arta absolută", expuse în *Fenomenologia spiritului,* la tema și structura sistematică a prelegerilor sale. În arta simbolică, îndeosebi în arhitectura egipteană, idealul, unirea perfectă dintre semnificație și formă, își caută nesigur drumul către expresie; în arta clasică, mai cu seamă în sculptura greacă, echilibrul și armonia idealului sînt în largul lor și la zenitul forței; în arta romantică, mai cu seamă în muzica modernă, idealul a intrat în declin, devenind prea conștient de sine, prea subiectiv și spiritual. Aceasta e, în ansamblu, schema lui Friedrich Schlegel a istoriei universale, redusă prin eliminarea programului de perfecțiune viitoare. Eshatologia romantică e absorbită în istorie.

Concepția lui Hegel despre simbol e o descendentă directă a vechii noțiuni estetice a sublimului, asimilată unei orientări istorice de gîndire. În simbolică, la fel ca și în sublim, există o disproporție între conținut și formă. Simbolismul e o „pre-artă"[45]. În el, aparența sensibilă și conținutul divin nu se potrivesc perfect. Materia servește mai degrabă drept mediu ambiant al spiritului decît drept încarnare plastică a lui.

Ambiguitatea, enigmaticul, sublimitatea constituie toate la un loc calități caracteristice ale artei simbolice, căci în ea există totdeauna o lipsă de

[42] *Ibid.*, vol. I, pp. 175, 176. Partea I, cap. III, A, 2, c.
[43] *Ibid.*, vol. I, p. 291. Partea I, cap. III, C. 1, b.
[44] *Ibid.*, vol. I, pp. 288—289. Partea I, cap. III, C, 1, a.
[45] *Ibid.*, vol. I, pp. 311, 322.

echilibru și o autoafirmare necontrolată. Într-adevăr, Hegel numește mormintele și sfincșii egipteni, cu caracterul lor problematic și criptic, însuși simbolul simbolismului[46]. Căci Egiptul e „adevăratul popor al artei“[47]. Făcînd această afirmație, Hegel nu vrea să spună că arta, după părerea lui, își atinge punctul suprem în arhitectura egipteană, ci că funcția artei e realizată pentru prima oară în mod conștient în Egipt. În mormintele și piramidele lui e o prefigurare plastică a conceptului fundamental al oricărei religii veritabile, și anume că moartea formei naturale e condiția vieții spiritului. Piramidele, ca monumente impresionante ale regilor morți, sînt „cristale enorme care ascund în ele un ce interior“[48]. Și totuși fiind exclusiv simboluri, ele rămîn „pline de mister și mute, surde și imobile“[49].

Sublimitatea poeziei ebraice e un alt exemplu de simbolism. Disproporția dintre conținut și formă stă aici în tensionarea fără rezultat a cuvintelor și metaforelor din *Psalmi* pentru a comunica izolarea și unitatea abstractă a lui Dumnezeu, unul și adevărat. Evreii propovăduiau că Dumnezeu e prea sus și prea mare ca să poată sălășlui vreodată în esența lui într-un lucru finit. Și totuși poezia nu poate exista decît prin imagini și semne definite. Se încearcă, așadar, imposibilul, iar efortul poetului de a face ceva mai presus de puterea omului duce la un tip caracteristic de artă simbolică. Aici Hegel părăsește conceptul de sublim caracteristic lui Kant și preluat de la școala engleză, potrivit căruia sublimul constă, pe latura lui obiectivă, în dimensiunile vaste ori în puterea munților sau a furtunilor. Pentru Hegel, Dumnezeu singur e sublim, iar poezia ebraică e singura expresie autentică a sublimului[50].

Hegel descrie o formă finală de artă simbolică, fabula, cuprinzînd parabola, ghicitorile, alegoria, metafora și poemele didactice și descriptive[51]. Toate acestea fac o încercare premeditată, dar neizbutită, de a închide un gînd precis în cercul unei imagini. Latura semnificativă precumpănește în toate cazurile și rămîne exterioară imaginii. În formele mai vechi de artă simbolică, procesul încă inconștient al spiritului universal se trudea să-și găsească expresia artistică. Dar în momentul disoluției sale, simbolismul devine conștient de funcția sa particulară și potrivește sîrguincios semnul la lucrul semnificat prin inventare lucidă. Dar prin însăși supraîncărcarea elementului reflexiv și comparativ, spiritul eșuează o dată mai mult în încercarea de a plăsmui un vehicul perfect.

---

[46] *Ibid.*, vol. I, p. 369. Partea a II-a, secț. I, cap. I, C. 3, c.
[47] *Ibid.*, vol. I, p. 363. Partea a II-a, secț. I, cap. I, C.
[48] *Ibid.*, vol. I, pp. 364–365. Partea a II-a, cap. I, C, 7, c.
[49] *Ibid.*, vol. I, p. 363.
[50] *Ibid.*, vol. I, pp. 372, 383–385. Partea a II-a, cap. II.
[51] *Ibid.*, vol. I, pp. 386–433. Partea a II-a, secț. II, cap. III.

În arta simbolică, artistul e veşnic în căutarea unei forme materiale care să-i exprime semnificaţia integral. Şi n-o găseşte niciodată. Artistul clasic găseşte ceea ce caută în corpul omenesc natural. Perfecta aptitudine a corpului uman de a exprima sufletul omului, ca, de pildă, profunzimea semnificaţiei într-o privire plină de seriozitate a ochilor, face din stilul care alege corpul omenesc ca principal material tematic un adevărat zenit al artei. „Nimic nu poate fi, nici nu poate deveni mai frumos."[52] Spiritul, semnificaţia ultimă a lucrurilor, îşi are în corpul omenesc vehiculul ultim, iar corpul omului e spirit exteriorizat. În măsura în care spiritul poate lucra prin artă, forma omului trebuie să fie modalitatea lui de autodeclarare.

Grecii au înţeles acest adevăr filosofic şi l-au făcut accesibil simţurilor în statuile de zei. Aerul de seninătate şi calm fericit ce înconjoară aceste zeităţi de piatră şi bronz reprezintă pecetea emoţională a înţelepciunii artei lor. Sculptorul grec nu numai *a găsit* în natură forma de care avea nevoie, ci a şi *făcut* din această formă găsită ceva consonant cu sine, dar mai universal, mai armonios şi mai sublim, mai aproape de unisonul cu idealul frumuseţii şi divinităţii. Astfel, forma umană, prin forţa poeziei sculptorilor greci, a devenit locuitor al Olimpului. Dat fiind că această umanitate înălţată la divinitate are laturi multiple, a fost zămislit nu un singur zeu, ci un cerc de zei. Zeus, stăpînind peste zei şi oameni, Apolo, domnul luminii şi cunoaşterii, Ares, spiritul războiului, Hefaistos, meşteşugarul divin, Dionisos, Demeter, Hera, fiecare îşi avea propria sferă. Spiritul absolut a fost astfel individualizat. Dar în această individualitate prea mare a zeilor se aflau şi germenii disoluţiei clasicismului. Antropomorfismul face arta perfectă, dar ameninţă şi încătuşează filosofia şi religia. Spiritul trebuie să treacă de stadiul în care se afirmă pe sine pentru sine în formă materială, spre a se gîndi şi simţi pe sine. Dar cînd se gîndeşte sau se simte pe sine, e necesară o mai mare complexitate şi adîncime de semnificaţie decît poate figura Panteonul vizibil. Zeii Greciei alcătuiau un agregat, nu o totalitate necesară, nu lanţul de fier al unei dialectici. Prin urmare, independenţa, forma şi libertatea lor, condiţie atît de fericită pentru artă, i-a nemulţumit după un timp pînă şi pe creatorii lor umani. Omul nu poate în cele din urmă să se încredinţeze nici unui obiect care nu revelă ultimele înălţimi şi adîncimi ale spiritului. Spiritul trebuie să sufere şi să moară. Frumoasa casă de lut trebuie să cedeze în faţa adevărului sacrificiului. Zeii Greciei nu erau la urma urmei absoluţi şi nici spirituali în sens deplin. Deasupra lor era destinul. Intrigile oamenilor îi acaparau. Erau insensibili în beatitudinea lor eternă. Astfel, un stadiu al satirei, congenial spiritului roman, a luminat incongruenţa concepţiei greceşti. Această artă prozaică şi evenimentele istorice care au generat creştinismul au indicat calea spre arta romantică.

---

[52] *Ibid.*, vol. I, p. 527. Partea a II-a, secţiunea III, Introd.

ECLIPSATĂ SPIRITUALIS- CREŞTIN. ROMAN- ŞI DEZIN- AREA EI ÎN IA ROMAN-

O dată cu stingerea fazei clasice a culturii, adecvarea supremă a artei ca mediu al expresiei umane se stinge şi ea. Spiritul universal în progresia lui devine mai reflexiv şi mai religios, mai puţin dispus să se mulţumească cu acel tip de satisfacţie asociat trupului, oricît de superbe ar fi linia şi ţinuta acestuia. Înşişi zeii Greciei, aşa cum sînt sculptaţi în perioada elenistică, modulează substanţa divină într-o nuanţă mentală şi ilustrează mai degrabă idealurile minore de graţie şi farmec decît cele superioare de nobleţe şi calm. Pe măsură ce arta îşi purifică şi-şi rarefiază tema, apar în Grecia şi apoi şi în Roma, oameni reali — Socrate şi stoicii de pildă — însufleţiţi de o credinţă supralumească şi de o încredere în virtutea individuală străine de echilibrul psiho-somatic al zilelor înfloritoare ale artei. Moralitatea şi religia îşi cer drepturile şi înlocuiesc frumosul ca valoare fundamentală. Moralitatea, spune Hegel, e esenţialmente intelectuală. Semnificaţia ei deplină nu poate fi tradusă în termeni sensibili. Religia creştină învaţă că însăşi substanţa lui Dumnezeu a devenit un om istoric şi a cunoscut toată gama suferinţelor unei fiinţe omeneşti reale. Imagistica, domeniul iluzionist al artei, nu mai e destul de gravă şi nici destul de capabilă de contradicţie completă pentru a exprima lesne acest nou adevăr religios. Imaginaţia plastică n-a inventat schema creştină: Dumnezeu întrupat, născut din femeie, trăind în Galileea, sculîndu-se din mormînt, iar arta nu poate transpune nemijlocit şi uşor aceste idei într-o formă plastică[53]. Arta rămîne jos, şi credinţa ascende. Căci lumea e gata acum să-şi concentreze atenţia asupra adîncimilor şi tensiunilor spirituale lăuntrice, legea conştiinţei şi măreţia sacrificiului. Adevărul creştin suprem este că moartea trupului condiţionează resurecţia sufletului. Dar un adevăr atît de ascetic e incompatibil cu geniul artei: arta care dă totdeauna sufletului trup.

Că arta se supune credinţei nu înseamnă însă că arta nu supravieţuieşte într-un fel oarecare. Înseamnă pur şi simplu că arta nu mai reprezintă suprema expresie naturală a perspectivei culturale şi că, în istoria ei viitoare, ea trebuie să se plieze unei noi modalităţi adecvate noului ideal uman. Muzica e arta particulară care convine cel mai bine temperamentului creştin, iar conceptul care străbate toate manifestările romantice e acela de dragoste creştină. Pictura modernă, prima dintre artele romantice, repetă infinit tema aleasă în reprezentările sale despre viaţa lui Cristos şi a Mariei, Sfînta Familie, faptele şi suferinţele sfinţilor şi mucenicilor. Iubirea e armonia spiritului cu sine, aşa cum frumuseţea e armonia spiritului cu o încarnare fizică. În muzică şi poezie, melodia şi semnificaţia infinită exprimă în ultimă instanţă tocmai această reconciliere a spiritului cu cerinţele sufletului faţă de sine, cu ieşirea şi întoarcerea lui. Chiar şi în tragedie, forma desăvîrşită a poeziei, conflictul

[53] *Ibid.*, vol. I, p. 513. Partea a II-a, secţ. II, cap. III, 2, a.

de forțe inițial e rezolvat, sugerîndu-se o învoire superioară întru unitatea dindărătul conflictului. Așa cum Schelling spusese deja: „contemplatorul e surprins de certitudinea că orice antiteză nu e decît aparentă — că iubirea e legătura întregii existențe“[54].

Dar spiritul romantic își are și aspectul său laic. De pildă, în cavalerism, dorința de afirmare personală și iubirea pentru o femeie sau sentimentele de onoare și lealitate furnizează teme romantice, numai că într-o cheie inferioară Evangheliilor. Cînd romantismul își abandonează atașamentul față de religie, el se angajează pe un drum descendent. Reprezentarea realistă în piese și romane a unor caractere puternice care urmăresc țeluri private, așa cum Macbeth căuta tronul și Othello satisfacerea geloziei sale devoratoare, poate fi menținută la un nivel demn de artă numai de geniul rar al unui Shakespeare. Religia și morala sînt cele care furnizează în mod normal indivizilor privați scopuri apte de a le dignifica viețile. De obicei, povestirile despre caractere care nu mărturisesc nici o credință în divinitate sînt prozaice. Imitarea realității ordinare marchează estomparea conștiinței artistice în lumina zilei comune.

Ultima fază a oricărei manifestări din sfera romantică e umorul. Prin umor, Hegel înțelege ironia romantică. Pentru el, ea implică repudierea de către artist a controlului și zeflemisirea sublim egoistă a tuturor țelurilor și idealurilor, posesiunilor și aspirațiilor, tradițiilor și moravurilor. Un geniu suficient de încrezător în puterea artei sale și suficient de independent de toate revendicările normale taie astfel ultimul fir care leagă conținutul de formă, sufletul de trup. Umorul „face să se descompună în sine și să se dizolve tot ceea ce vrea să devie obiectiv și să cîștige o formă de realitate fermă. Datorită acestui procedeu, este nimicită în sine orice independență a unui conținut obiectiv, precum și coerența formei în sine ferme, coerență dată de acest conținut, iar reprezentarea artistică nu este decît un joc cu obiectele, o deplasare și o întoarcere pe dos a materialului, precum și o vagabondare încoace și încolo, o ciocnire și o încrucișare de expresii, de vederi și de atitudini subiective prin mijlocirea cărora autorul se dă pradă atît pe sine însuși, cît și obiectele sale“[55].

SISTEMUL A[...] LOR CORESP[...] DE ISTORIEI TEI.

În partea a doua a sistemului său, Hegel își propune să arate cum spiritul universal, în evoluția sa istorică, trăiește prin trei forme esențiale și că fiecăreia dintre aceste forme a trebuit să-i corespundă o artă particulară într-o epocă particulară. În partea a treia, el analizează fiecare dintre marile arte ca dezvoltare a unui mediu sensibil special și arată că, în funcție de caracterul

---

[54] Schelling, *The Plastic Arts and Nature*, trad. Johnson, Londra, 1844, p. 24.
[55] *Ibid.*, vol. I, p. 610. Partea a II-a, secț. III, cap. III, 3 b.

lui, acesta a fost ales de către spiritul universal într-un moment particular al istoriei universale.

Arhitectura e privită de Hegel ca fiind cea mai greoaie şi, intelectual vorbind, ca cea mai mută dintre arte. Deşi ea are ca scop atît utilitatea cît şi frumuseţea, în începuturile ei din Asiria, Babilon şi Egipt era implicat un scop practic nemijlocit foarte redus. Se ridica o masă de piatră sau cărămidă spre a transmite un concept general: simbolizarea organelor generative, a razelor soarelui sau a noii solidarităţi sociale a multor popoare. La construirea turnurilor şi obeliscurilor nu era respectată nici o lege artistică imanentă, ci mai degrabă legi străine ale geometriei şi mecanicii. Hegel crede că arhitectura, din cauza alegerii mediului şi modului ei de expresie, ţine de epoca simbolismului. Înainte de a exista locuinţe, biserici şi morminte apte să fie denumite arhitectură, au existat aceste movile şi turnuri pe care oamenii le întrebuinţau instinctiv ca un prim limbaj brut al emoţiilor lor. Această bîjbîire după un vehicul care să transporte un sens vag e însăşi tendinţa simbolică. Oamenii simţeau tălăzuirea enigmelor înăuntrul lor şi formulau enigmele în pădurile lor de coloane gigantice sau în piramidele şi sfincşii uriaşi; le scriau cu hieroglife pe un perete. Dar pe măsură ce arhitectura s-a dezvoltat, utilitatea ei a devenit mai evidentă. În perioada clasică, oamenii au construit temple şi case, circuri şi amfiteatre, în timp ce în ultima perioadă a erei simbolice, nu izbutiseră să facă decît morminte. Principala clădire greacă e templul, şi scopul lui e de a da adăpost unui zeu. Arta sculpturii, care, la nivelul simbolic, e contopită cu arhitectura, se separă aici şi construieşte un centru şi o justificare pentru întregul edificiu. Dar deşi arhitectura avansează, funcţia ei e mai puţin pură şi independentă. Ea necesită să fie un simbol, iar cînd devine casa unei imagini divine, sculptura preia opera principală de transmitere a unei idei, iar arhitectura acceptă rolul de slujitoare. Arhitectura creştină reprezintă unirea simbolului şi utilităţii. Catedrala gotică e biserică, e casa unui Dumnezeu. Dar intenţia ei globală semnifică religia. În locul porticului plăcut al unui templu grec, catedrala gotică îmbină interiorul întunecat şi sumbru, care conduce la stări spirituale ca examenul de conştiinţă şi extazul, cu ţîşnirea infinită a turlelor şi bolţilor ei. Ea simbolizează aspiraţia religiei creştine către Dumnezeul infinit. Dar arhitectura gotică e încă şi mai departe de definiţia simplă a semnificaţiei arhitecturii: utilizarea materiei solide în scopul prefigurării unui înţeles vag. În arhitectura gotică, soliditatea materiei începe să se topească. Vîrfuri efilate, ziduri dantelate de ferestre şi o indiferenţă dispreţuitoare faţă de tendinţa naturală a materiei de a exercita o presiune descendentă, toate metamorfozează lăcaşul într-un tip ciudat de muzică. De aceea spusese Schelling: Arhitectura e muzică îngheţată.

Sculptura seamănă cu arhitectura prin utilizarea materiei solide tridimensionale. Diferă de ea prin claritatea şi spiritualitatea ideii pe care vrea s-o depoziteze în piatră. Ideea exprimată într-o clădire e vagă, pe cînd comunicarea unei statui e clară şi neambiguă. E ca şi cînd în forma umană sufletul ar fi turnat peste întregul lui corp, făcîndu-l să stea drept, ca stăpîn al naturii şi domn al propriei lui sorţi. „Această statură verticală este un act de voinţă..., posedă o expresie spirituală ... cum de altfel obişnuim să spunem şi despre un om în sine liber şi independent, care nu face să depindă de alţii sentimentele, vederile, planurile şi scopurile sale, că stă pe propriile sale picioare."[56] În acelaşi timp, sufletul vitalizează suprafaţa şi toate membrele, aşa încît se creează o impresie de libertate energică. Chipul unui om reflectă sufletul chiar în şi mai mare măsură. Chiar şi drapajul unei statui greceşti se adecvează cerinţei artei ideale, deoarece faldurile lui adaugă graţie şi armonie formei totale. Geniul sculpturii, aşadar, alegînd materia reală dură, bronz, piatră, aur sau lemn, ca mediu şi exprimînd un spirit divin, dar corporalizat, corespunde geniului grec. Punctul mediu din sistemul artelor e asociat cu însuşi punctul mediu din evoluţia spiritului. După cum grecii au fost poporul cel mai dotat artisticeşte, la fel şi sculptura e cea mai frumoasă artă.

În pictură, prima dintre cele trei arte romantice, povara realului, spaţiul tridimensional, s-a dus, locul luîndu-i-l spaţiul ideal. Îi ia locul lumina, „spiritul vizibil", care nu opune nici o rezistenţă şi nu are greutate[57]. Dar pierderea de realitate materială, pictura şi-o compensează prin caracterul eteric al mediului ei, cîştigînd putere de reprezentare. Cu toate că pictorul nu poate face imaginea unui zeu pe deplin verosimilă pe suprafaţa unei pînze, el cîştigă lumea întreagă, toate obiectele, acţiunile, emoţiile şi relaţiile, ca domeniu al său. Asemănarea tuturor corpurilor, distanţele dintre ele şi relaţiile lor reciproce pot fi date prin tonalităţile luminii în culoare şi clarobscur. Astfel, prin limitarea mediului se obţine un cîştig în capacitate expresivă. În locul panteonului zeilor greci, pictorul preferă să zugrăvească istoria intimă a lui Dumnezeu, a cărui esenţă e spiritul şi iubirea şi a cărui împărăţie se află înăuntrul inimii. Anumite situaţii din povestirile biblice sînt cele mai potrivite redării în pictură: Cristos în scenele patimilor şi în copilărie şi gingăşia iubirii Mariei pentru fiul ei[58]. În atare scene, intensitatea şi intimitatea spiritului creştin îşi află cea mai bună ilustrare. Sculptura preferă să exprime substanţa principală a unui zeu, evitînd detaliile istorice; pictura preferă tocmai acele momente ale vieţii divine care transportă divinitatea cel mai adînc în tragedie şi emoţie. Nici o izolare aici, ci comuniunea lui

---

[56] *Ibid.*, vol. II, p. 133. Partea a III-a, secţ. II, cap. II, 2, b.

[57] *Ibid.*, vol. II, p. 200. Partea a III-a secţ. III, cap. I, 1, b.

[58] *Ibid.*, vol. II, pp. 215–219. Partea a III-a, secţ. III, cap. I, 2, a.

Dumnezeu cu sufletul omului. Coincidenţa dintre tot ce poate face mai bine pictura şi ceea ce spiritul creştin doreşte să exprime e evidentă. Dar universalitatea picturii admite şi peisagistica, portretele realiste şi pictura de gen. „Tot ce poate ocupa un loc în sufletul omenesc ca sentiment, reprezentare, scop, tot ce e în stare să-l determine spre faptă, tot acest conţinut divers poate constitui conţinutul variat al picturii. De la conţinutul cel mai înalt al spiritului pînă jos, la obiectul cel mai singularizat al naturii, întreaga împărăţie a particularului îşi are locul său în pictură."[59]

Muzica e întruparea centrală a spiritului romantic. Căci muzica merge şi mai departe decît pictura în refuzul ei de a se lupta cu ponderabilitatea lumii materiale spre a-şi crea expresiile. Spaţiul nu mai e doar contractat de la trei dimensiuni la două, ci dispare în întregime, iar vibraţia corzii sau membranei înlocuieşte materialul fizic solid[60]. În plus, simţul auzului este de natură mai ideală decît simţul văzului[61], pentru că ascultînd muzică noi nu contemplăm un obiect exterior şi opus nouă, ci se pare că urmăm oarecum însăşi mişcarea sufletului în sine[62]. Sau mai bine, observatorul în acest caz fuzionează cu obiectul; emoţia din melodie e acceptată ca emoţie a sufletului. Există şi un alt considerent pentru care muzica e ideală. Melodia nu se înfăţişează întreagă dintr-o dată, ci e un punct mobil. Pentru sesizarea melodiei ca totalitate, trebuie să-şi dea concursul memoria. Cea mai mare parte a ceea ce e acceptat ca frumuseţe a muzicii e vibraţia moartă păstrată în amintire şi contopită acolo printr-un act de sinteză mentală cu ceea ce realmente ne loveşte urechea. Însăşi existenţa muzicii e prin urmare spirituală. Ea reprezintă însă mai degrabă întruparea spiritului emoţional decît a minţii gînditoare. Făcînd sufletul inteligibil sufletului, muzica nu simbolizează concepte generale, nici nu reduplică în interior juxtapunerea spaţială exterioară a lucrurilor percepute. Dintr-o mişcare întreţesută şi o textură de tonuri, ea obligă sensibilitatea şi simpatia să îmbrace o formă, creează o existenţă vie înăuntrul fluxului central al sufletului[63].

ZIA — ARTA VERSALĂ.

Arta poeziei, căreia Hegel îi consacră o pătrime din întreg spaţiul prelegerilor sale, e nu atît arta romantică supremă — deşi e şi aceasta —, cît arta universală. Esenţialmente spirituală, ea e astfel mai puţin vagă decît muzica şi reia, deşi nu într-o materie propriu-zisă, claritatea plastică a sculpturii. „Poezia însă îşi serbează la toate naţiunile creatoare de artă — şi în toate timpurile — epoci de strălucire şi de înflorire, deoarece ea îmbrăţişează totalitatea spiritului uman, iar omenirea este foarte particularizată."[64]

---

[59] *Ibid.*, vol. I, p. 93. Diviziune.
[60] *Ibid.*, vol. II, pp. 285, 286. Partea a III-a, cap. II, Introducere, 1.
[61] *Ibid.*, vol. II, p. 286.
[62] *Ibid.*, vol. II, p. 288.
[63] *Ibid.*, vol. II, p. 298. Partea a III-a, secţ. III, cap. II, Introducere, 1, b.
[64] *Ibid.*, vol. II, p. 375. Partea a III-a, sect. III, cap. III, I, 1, c.

E o artă atît spațială cît și temporală, deoarece lucrează cu imagini, care sînt entități cvasispațiale, gravate și definite, dar totodată narează și istoria oamenilor și a popoarelor în timp[65]. Capacitatea ei universală o face aptă să încorporeze semnificațiile spirituale în chip clar și totodată fluid. Ea poate revela condițiile evenimentelor și conflictualitatea pasiunilor, cît și săpa într-o reliefare pregnantă un caracter sau o scenă. Cînd Homer descrie scutul lui Ahile, el concurează în poezie cu sculptura, dar cînd relatează variațiile mîniei lui Ahile, el urmărește emoțiile unui eu lăuntric, asemeni muzicianului. Mediul poeziei e imaginea, nu sunetul, ca în muzică, iar imaginea e la jumătate de drum între corporalitate și concept. Imaginea poetică însă e o clădire la jumătate de drum, cu fațada către concept și filosofie și întorcînd spatele artei. După opinia lui Hegel, elementul muzical din poezie e neglijabil. Semnificația cuvîntului e ceea ce contează cu adevărat, nu sunetul lui.

Poezia se exprimă pe sine în trei forme: epică, lirică și dramatică. Epica e cea mai obiectivă și mai cuprinzătoare dintre formele poetice; lirica, cea mai puțin. În epică, avem oglinda spiritului original al unui popor, un fel de biblie ori saga. Eroii nu apar ca individualități independente, focalizînd interesul cititorului asupra actelor și destinelor lor individuale, ci fuzionează cu fundalul istoriei națiunii lor și cu ambianța lor locală. Mînia lui Ahile e semnificativă în primul rînd ca risc al forțelor grecești în războiul lor cu Troia. Mai mult, în *Iliada*, caracterul sufletelor e reflectat în obiectele inanimate pe care eroii le confecționează ori le posedă: săbii, corăbii, cupe, corturi, scuturi. Forma epicii e destinsă și liniștită, adecvîndu-se temei sale ample, variate și obiective.

Pendulul poetic își mută balansul la extrema opusă în intensitatea liricii. Aici, retrăgîndu-se din fundalul substanțial al țării și epocii care îl susține și-i oferă sprijin și ocazii, cîntărețul accentuează extrema singurătate, unicitatea absolută a simțămintelor sale. El își abandonează inima lumii. Astfel, conținutul liricii ar trebui să fie neînsemnat. Goethe, spune Hegel, a fost unul din cei mai desăvîrșiți lirici deoarece a putut descoperi material pentru cîntec în cele mai neînsemnate incidente ale vieții sale.

Poezia dramatică îmbină interesul personal al liricii cu o tratare a substanței etice și sociale dindărătul personajelor. Ca și sculptura clasică, tragedia dramatică reprezintă forțe eterne, dar sculptura le reprezintă în starea lor de beatitudine și calm. Tragedia le reprezintă în ciocnire violentă și folosind eroii umani ca să lupte pentru dominarea mai degrabă a unei valori instituționale decît a alteia: familia mai curînd decît statul, pretențiile tatălui în opoziție cu cele ale mamei. Hegel credea că *Antigona* lui Sofocle reprezintă mai bine decît orice altă piesă ceea ce înseamnă o tragedie. Loialitatea pioasă a Antigonei față de frate și familie intră într-un conflict fatal cu legea pămîntu-

[65] *Ibid.*, vol. II, p. 360.

lui. Dar atît legea statului cît și pietatea familială sînt revendicări pozitive și juste în raport cu loialitatea individuală, și cînd aceste două forțe se contrazic reciproc, se naște o tensiune care nu poate fi rezolvată decît prin sacrificiul vieții unui individ. Armonia tuturor forțelor spiritului absolut în genere e tulburată dacă un ins sprijină o singură forță izolată, un scop etic particular, excluzîndu-le pe celelalte. De vreme ce însăși esența artei pretinde armonie la sfîrșit, conflictul tragediei nu trebuie să aibă loc în momentul ei final. Trebuie să se producă o reconciliere și o părere de calm după furtună. Dar această pace e obținută cu prețul anihilării totale a individului ca atare. Ea indică substanțialitatea mai covîrșitoare a existențelor ideale.

ITELE RECON-IERII DIALEC-E.

Reconcilierea și contradicțiile constituie esența doctrinei lui Hegel. Dar însăși această doctrină a rezultat dintr-o alegere între două forme de reconciliere rivale. De la bun început, pretenția poetului de a fi capabil să opereze sinteza desăvîrșită e supusă recuzării. Să conchidem oare că e vorba de o tensiune neintegrată în dialectică? Vechea ceartă dintre filosofie și poezie e oare înțeleasă și i se pune capăt sau mai degrabă e continuată de către estetica lui Hegel? Pentru a lămuri această problemă, folosim ca piatră de încercare fenomenul tragicului. Căci în ideea unei umanități dezbinate și sfîșiate de tendințe contradictorii se găsește experiența fundamentală comună filosofului și poetului. Ea e materialul prelucrat de ei pentru ca fiecare să-și realizeze formele respective de armonie. Or, Hegel e cu siguranță corect în presupunerea că tragedia, ca și orice altă formă de poezie, nu poate sfîrși pe o notă discordantă. Disonanțele ei, oricît de radicale, trebuie rezolvate în armonie. Dar Hegel, în analiza pe care o face poeziei, e prea înclinat să caute această armonie ultimă la nivelul conștiinței intelectuale. Poezia, spunea el, „este amenințată de pericolul de a părăsi regiunea sensibilului"[66]. În fapt, el tratează poezia aproape ca și cum ar fi vorba de filosofie versificată. Din cauza aceasta e incapabil de o înțelegere autentică a celui mai mare tragic al vremurilor moderne, Shakespeare. Tipul eroului tragic shakespearian e descris de către Hegel ca „individul zidit în sine". În lumea lui Hegel, unde toată fericirea decurge din participarea la viața totală, această definiție descrie o stare de extremă dezolare, un suflet nenorocit și ignorant. Într-o împrejurare, după ce-l ascultase pe Tieck citind *Othello*, Hegel exclamă: „Cît de sfîșiat trebuie să fi fost omul acesta — Shakespeare — în viața lui interioară ca să înfățișeze lucrurile într-un asemenea mod!"[67] Tragedianul care se număra printre adepții lui Hegel, Friedrich Hebbel (1813—1863), și-a propus să răstoarne poziția hegeliană și să răzbune poezia. Arta, declara el, nu poate fi depășită de filosofie, ci mai degrabă e

[66] *Ibid.*, vol. II, p. 367.
[67] Wilhelm Waetzoldt, *Hebbel und die Philosophie seiner Zeit*, Disertație, 1903, p. 40.

realizarea ei. Singură tragedia — acel tip intelectual de tragedie reprezentat de înseşi dramele lui Hebbel — înfăţişează în chip adecvat antinomiile ultime ale realităţii[68]. Concepţia lui Henrik Ibsen despre poezie ca „critică a vieţii" derivă neîndoielnic din aceste noţiuni posthegeliene.

Într-un fel sau altul, partizanii lui Hegel au simţit că armonia sistemului lui era prea uşor obţinută şi că ei trebuiau să-şi asume rolul de *advocatus diaboli*. Astfel, Karl Rosenkranz (1805—1879) a pus în evidenţă relevanţa estetică a urîtului ca „autodistrugere a frumosului"[69]. Max Schasler (1819—1903) i-a împărtăşit opinia[70]. Tratatul estetic al lui Arnold Ruge se axează pe ideea comicului[71]. Toţi şi-au conceput inovaţiile ca pe o dezvoltare a ideilor hegeliene. În realitate, ei au abordat un principiu vital şi au pregătit o critică radicală a sistemului dialectic[72].

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

J. S. Kedney, *Hegel's Aesthetics. A Critical Exposition*, 1895.

A. C. Bradley, *Hegel's Theory of Tragedy*, în *Oxford Lectures on Poetry*, 1909, pp. 69—95.

Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetics*, 1892, cap. XII.

---

68 *Tagebücher*, herausgegeben von R. M. Werner (Säkular-Ausgabe der Werke), II, 422 urm.; III, 5; IV, 173. *Vorwort zur „Maria Magdalena"*, 1844, Säkular-Ausgabe, 1904, XI, 40.

69 *Ästhetik des Hässlichen*, 1835.

70 *Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, 2 vol., 1872.

71 *Neue Vorschule zur Ästhetik. Das Komische, mit einem komischen Anhang*, 1837. Alţi scriitori hegelieni: H. G. Hotho, editorul prelegerilor estetice ale lui Hegel şi autorul lucrării *Vorstudien für Kunst und Leben*, 1835, şi Kuno Fischer, celebru istoric al filosofiei, care a scris *Diotima. Die Idee des Schönen*, 1849.

72 Cf. cap. XVII al prezentei lucrări.

XV

IDEALISMUL DUALIST: SOLGER, SCHLEIERMACHER, SCHOPENHAUER

ARTA REVELĂ PRIN IRONIE LUMEA IDEALĂ.

Estetica lui Karl Wilhelm Friedrich Solger (1780–1819) se abate vădit de la curentul principal al dezvoltării post-kantiene. Fichte, Schelling şi, mai presus de toţi, Hegel, încercînd să depăşească dualismul lui Kant cu ajutorul unei metafizici moniste, s-au ocupat în primul rînd de universul ca proces care încorporează şi dezvăluie absolutul. Solger, nu mai puţin metafizic în perspectiva sa, dar cu o viziune mai statică asupra lumii, a reţinut un dualism pe care-l împărtăşea cu spiritele cele mai pronunţat creştine ale epocii sale[1]. Printre esteticieni, Jean Paul e cel mai apropiat de el. Conservîndu-i cu stricteţe calitatea transcendentală, el nu-i îngăduie ideii sale să irumpă în experienţă decît prin străfulgerări momentane. Şi arta e pentru el principalul vehicul al acestor revelaţii intermitente. Un pasaj dintr-una din scrisorile către prietenul său Tieck sună astfel: „Cred, întemeindu-mă pe o experienţă sigură, că, în lumea zilelor noastre, o privire către o lume superioară se poate obţine cel mai bine la om prin artă şi că arta e aceea care-l introduce întîi în inima lucrurilor"[2].

Arta, pretinde Solger, imită opera creatoare a lui Dumnezeu. Dar asemeni tuturor celorlalte lucruri terestre, frumuseţea e deşertăciune în faţa adevăratei măreţii a lui Dumnezeu. Iată de ce deasupra tuturor lucrurilor frumoase planează melancolia[3]. Solger e de acord cu ceilalţi idealişti cînd susţine că frumosul reafirmă finitudinea şi caracterul specific uman al existenţei noastre. Din punctul de vedere al experienţei morale sau filosofice sau religioase, constituţia noastră corporală poate fi considerată o piedică ce limitează viaţa fericită a ideii. Singură arta e integral umană. „În om, concepţia şi existenţa, sufletul şi trupul sînt unite; ele se întrepătrund complet, din care cauză omul participă în mod preeminent la frumuseţe."[4] Solger, ca şi Schelling, nu se sfieşte să interpreteze încarnarea lui Dumnezeu în Cristos în lumina acestor propoziţii ca un fapt alegoric. Dar pentru Solger, aceasta e numai o latură

---

[1] Cf. Maurice Boucher, *K. W. F. Solger. Esthétique et philosophie de la présence*, 1934.
[2] *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, 1826, 2 vol., I, 316.
[3] *Vorlesungen über Ästhetik*, herausgegeben von K. W. L. Heyse, 1829, p. 252.
[4] *Ibid.*, p. 78.

a teoriei estetice, şi cea mai puţin caracteristică. Frumosul, deşi dovedeşte prin revelaţii tranzitorii congruenţa ideii şi aparenţei, dezvăluie în acelaşi timp totala eterogenitate a celor două tărîmuri. Ideea, luînd forma unui obiect din lumea noastră, ia locul lumii, dizolvîndu-şi complexul de factori particulari şi universali. Astfel, chiar în stadiul culminant al dezvoltării dialectice, frumosul păstrează un dram de paradoxalitate. Dar acest paradox, ca semn al finitudinii omeneşti, nici nu admite, nici nu necesită o explicaţie ulterioară. Prin frumuseţe, un obiect aparţinînd lumii noastre distruge obişnuita prezumţie umană de independenţă. În urma consacrării prin geniu a unei forme vizibile sau audibile izolate, se rosteşte un verdict asupra întregului tărîm vizibil şi audibil. Starea de spirit în care se produce această experienţă e ironia. „Spiritul artistic trebuie să concentreze toate tendinţele într-o singură privire atotcuprinzătoare, iar această privire, superioară oricărui lucru şi distrugînd orice lucru, se numeşte ironie."[5] „Nici o operă de artă nu poate lua fiinţă fără această ironie care, împreună cu entuziasmul, constituie centrul oricărei activităţi artistice. Ea e acea dispoziţie de spirit prin care observăm că realitatea întrupează ideea, dar e vană în sine şi prin sine, şi că se întoarce la adevăr numai dizolvîndu-se în idee... Ironia recunoaşte nimicnicia nu a unor caractere izolate, ci a întregii condiţii umane chiar acolo unde e mai măreaţă şi mai nobilă; ea recunoaşte că aceasta nu e nimic în comparaţie cu ideea divină."[6]

Idealismul monist al lui Schelling, transformînd universul într-o operă de artă, aproape şterge graniţa care separă arta de realitate. Sistemul lui Solger, prin conceptul lui suprem, păstrează caracterul particular al iluziei estetice. Dacă ironia nu reduce lumea la o aparenţă goală, orice transmutare artistică a ideii în realitate e inconceptibilă. „Dacă artistul ar renunţa la prezenţa ideii în realitate, arta ar înceta să mai existe, fiind înlocuită de un soi de fanatism, de superstiţie, care crede că în obiectele frumoase găseşte concepte fixe sub formă sensibilă." Ironia îl învaţă pe artist că opera lui e un simbol. De vreme ce ideea, intrînd în realitate, e silită să asume forma „conceptelor fixe", libertatea ei nelimitată trebuie să fie răscumpărată prin disoluţia ironică a lumii finite[7]. În acelaşi timp, ironia, ca dispoziţie în care „prezenţa nemijlocită a divinului" e revelată prin „dispariţia realităţii noastre", plasează arta în însuşi miezul existenţei umane. Tocmai cu privire la ironie ca „fruct desăvîrşit al înţelegerii artistice" afirmă Solger: „Existenţa noastră reală prezentă, recunoscută şi experimentată în esenţa ei este arta"[8].

---

[5] *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, 1815, Neuausgabe 1907, p. 279.
[6] *Vorlesungen*, p. 125.
[7] *Vorlesungen*, pp. 199 urm.
[8] *Nachgelassene Schriften*, II, 315.

IA LUI ER NU E TICĂ CU IA ROMAN-

După toate acestea, devine limpede că noțiunea de ironie la Solger are prea puțin de-a face cu ironia romantică. Pentru Solger, ironia reafirmă caracterul transcendental al ideii, suspendat momentan de prezența ideii într-un obiect finit. Ea convertește astfel într-o dovadă a deșertăciunii acestei lumi ceea ce era privit de ceilalți idealiști ca semn al divinității ei inerente. Pentru romantic, ironia însemna libertatea subiectul individual care, punînd toate îngrădirile, și-a asumat dreptul de-a le încălca și de-a se juca cu ele. Romanticul a confundat astfel sferele existenței subiective și obiective, ale lumii finite și ideii transcendente. Mișcarea de transcendere inițiată de dialectica lui Solger se termină în Dumnezeu; mișcarea transgresivă a ironiei romantice se termină în punctul de unde a pornit: în autodelectarea arbitrară a subiectului individual. Din punctul de vedere al ironiei lui Solger „chiar și supremul există pentru noi numai sub o formă limitată, finită". „Orice lucru prin care nădăjduim să trecem dincolo de țelurile umane e iluzie deșartă și goală."[9] În filosofia lui Solger nu e loc pentru megalomania individualului suficient sieși așa cum era conceput de către Friedrich Schlegel. În chestiuni de gust, această teorie nu va admite destinderea severei forme clasice într-un joc fantastic sau spiritual. Seninătatea eposului homeric îi furniza lui Solger exemplul său favorit de ironie. Această ironie e în mod necesar cuplată cu entuziasmul — sentimentul anihilării lumii vizibile cu conștiința prezenței divine într-un obiect al acestei lumi[10]. Cu toate că Solger nu simpatizează cu ideile lui Schlegel, filosofia lui e cu siguranță strîns legată de simțămîntul religios romantic. El reprezintă, în cîmpul esteticii, cea mai clară dovadă de reînviere a spiritului de transcendență mistică. Solger scrie: „Misticismul, privind către realitate, e părintele ironiei; privind către lumea eternă, e copilul entuziasmului sau al inspirației"[11].

MEDIA- A SCHLEIER- HER INTRE STRUCȚIE ȘI RIENȚA.

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768 – 1834), ca și Schelling, Solger și Hegel, consideră ca esență a realității un sistem de forme sau de idei platonice. Acest sistem, înnăscut în spiritul uman, e activat de contactul cu lumea exterioară. Printre activitățile care ne asigură că lumea reală și cea ideală, universul și spiritul, au aceeași rădăcină, arta ocupă un loc proeminent. Imitînd prototipurile obiectelor percepute, artistul dezvoltă germeni intrinseci spiritului său. De vreme ce obiectivul său e temeiul ultim al realității (temeiul din care derivă formele prototipice), opera lui conține atît adevăr cît și bine moral. Dar adevărul și binele din artă, alienate de contextul originar, sînt reduse la similitudinea lor[12]. Nu e însă nici un motiv de a vorbi în termeni

---

9 *Ibid.*, II, 514 urm.

10 *Vorlesungen*, p. 198.

11 *Nachgelassene Schriften*, I, 689.

12 *Ästhetik*, nach den bisher unveröffentlichenten Urschriften zum ersten Male herausgegeben von Rudolf Oderbrecht, 1931, p. 118. Vom trimite constant la această ediție recentă, care e cu mult preferabilă celei mai vechi editate de S. Lommatzsch (*Werke*, 3. Abteilung, vol. VII).

peiorativi despre „simpla similitudine“ în opoziţie cu adevărul. Similitudinea estetică a adevărului e tot adevăr, deşi deghizat ca aparenţă iluzorie. Artistul creează numai imagini izolate, fiind astfel silit să suprime legăturile ce unesc obiectul reprodus cu celelalte. Renunţînd astfel la pretenţia adevărului cognitiv, artistul se vede răsplătit cu dărnicie: imaginea izolată se dovedeşte a fi un simbol al absolutului[13].

Acest nucleu de convingeri idealiste, expus ca la Schleiermacher unui climat intelectual specific, se dezvoltă într-un mod particular şi conduce la concluzii şi observaţii originale. Dialectica lui, combinînd avantajele metodei constructive şi empirice, reprezintă arta de a limita, la fiecare pas, cantitatea de iraţionalitate introdusă. El îşi desfăşoară în faţă o întreagă gamă de fapte experimentate. Această masă empirică e un complex de identităţi şi variante. Luînd definiţia experimentală a unui element identic, o aplică multitudinii factuale pe care o are în faţă. În cazul esteticii, faptele sînt furnizate de arte şi aşa mai departe. Întrebarea e: oare definiţia propusă pentru artă acoperă într-adevăr întreaga gamă a experienţelor corespunzătoare ei? Dacă definiţia se dovedeşte inadecvată, trebuie fie să se schimbe aranjarea provizorie a faptelor astfel încît să se conformeze conceptului general — poate printr-o nouă fracţionare a blocului de fapte —, fie să se pună eroarea în seama definiţiei propuse. Ea se aplică poate numai la anumite arte, să zicem la arta imitativă şi la muzică, şi trebuie deci extinsă. Cu această metodă, chiar un eşec iniţial în operaţia de definire se poate dovedi util. Poate că prima definiţie, deşi prea îngustă, semnalează o diviziune naturală înăuntrul subiectului luat în considerare, indicînd direcţia în care trebuie continuată analiza dialectică. Astfel, prin ajustări reiterate ale definiţiilor şi faptelor experimentate, se revelă structura internă a unui anumit domeniu de cunoaştere.

PRIMA DE[...] TIE: ARTA[...] EXPRESIE.

A defini arta înseamnă a-i determina locul în cadrul totalităţii activităţii umane. Asupra omului acţionează lumea înconjurătoare, iar omul, la rîndul său, reacţionează asupra lumii. Are loc astfel o necurmată oscilaţie un du-te vino fluctuant între spiritul uman, „factorul ideal“, şi lume, „factorul real“. Această interacţiune vizează depăşirea treptată a opoziţiei şi realizarea unei sinteze dominate de identitate. Ţinta aceasta e atinsă deopotrivă prin două modalităţi. Omul poate recepta şi asimila lumea. Aceasta e modalitatea cunoaşterii. Sau viaţa interioară poate fi proiectată în lumea exterioară. Acest de-al doilea mod, numit „activitate organizatoare“, ţine de etică. Doctrina artei cade sub imperiul eticii. Rămîne deci ca creaţia artistică să fie definită drept o formă specifică de „organizare“ în mare[14].

---

[13] *Ästhetik*, p. 119.
[14] *Ibid.*, pp. 23 urm.

Prima abordare a acestei definiţii constă în distincţia dintre identitatea naturii umane şi unicitatea persoanei. Aceste două componente se combină astfel încît în unele acte predomină factorul identic, iar în altele elementul variabil sau individual. Să aplicăm acum această distincţie la activitatea organizatoare. La produsele mecanice ale meşteşugului precumpăneşte componenta identică. De aici urmează că arta trebuie să fie atribuită factorului individual.

Această situare a artei — înăuntrul activităţii organizatoare atunci cînd e dominată de unicitatea persoanei — poate fi făcută şi mai specifică prin raportare la sensibilitate. Prin sensibilitate devenim conştienţi de propria noastră personalitate şi de statutul ei. Arta urmează a fi clasificată astfel laolaltă cu fenomenele expresiei. Ne putem imagina o serie de experienţe ordinare prin care unei emoţii i se dă formă exterioară, reprezentare vizibilă sau audibilă: atitudini, gesturi, exclamaţii. Toate aceste moduri de exprimare îndeplinesc condiţiile definiţiei şi totuşi nu sînt artă. Vedem mai degrabă în ele acea expresie lipsită de artă care constă „în identitatea nemijlocită a emoţiei şi rostirii“[15]. Pentru a înnobila această expresie nemijlocită şi a o transforma în artă, e necesar, pe lîngă emoţie, un al doilea factor. Schleiermacher îl denumeşte *Besonnenheit*, chibzuinţă sau iluminare, cum am putea reda acest termen intraductibil. „Iluminarea“ frînează izbucnirile vieţii emoţionale, transfigurîndu-le şi punînd asupra lor pecetea formei prototipice măsură şi armonie. Astfel, agitaţia brută a corpului adoptă un ritm şi se dezvoltă într-o succesiune ordonată de atitudini controlate de un nou tip de conştiinţă — şi dansul s-a născut. Într-un mod similar, strigătul de pasiune sau desfătare e modulat şi purificat, astfel încît să descătuşeze şi să dezvolte sunetul armonios al vocii umane. Îşi însuşeşte astfel ritmul şi ordinea melodioasă şi se naşte cîntecul ca creaţie artistică.

Contemplarea creatoare avîndu-şi obîrşia în iluminare nu cuprinde orice emoţie fără deosebire. Nu poate exista nici o separare mecanică a energiei formative de substratul plastic emoţional din viaţa spiritului. Toate componentele, asupra cărora se acţionează şi care reacţionează, sînt strîns împletite laolaltă în ţesătura experienţei lăuntrice. Curentul impetuos al simţirii pasionate, zăgăzuit şi abătut de energia inhibitivă a luminii şi supus de puterea ei formativă, nu mai e acelaşi ca înainte. Încetînd să-şi mai urmărească scopurile ei particulare, emoţia ne trezeşte şi ne exaltă întreaga fiinţă. Merită deci numele mai potrivit de „entuziasm“. Astfel, definiţia finală a artei poate fi „Identitatea de entuziasm şi iluminare“. În această sinteză, rolurile sînt astfel împărţite factorilor combinativi, încît iluminarea oferă „prototipul“,

---

[15] *Ibid.*, p. 31.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

în timp ce entuziasmul reprezintă unicitatea personală. Individul creator exteriorizînd tot ce e mai intim în sinea lui, se uneşte cu ideea — temeiul întregii realităţi.

A DOUA TIE: A JOC IMA

Dar activitatea noastră de definire nu e încă încheiată. În lumina cîmpului complet al experienţei estetice, definiţia noastră nu satisface. Se aplică fără îndoială acelor arte care pot fi lesne văzute ca dezvoltarea unui limbaj natural al gesturilor: dansul, muzica şi arta dramatică. Artele figurative nu-şi găsesc însă locul aici. Legăturile dintre o pictură sau o clădire şi sentimentele noastre sînt mai puţin vizibile. O întreagă lume de forme se desfăşoară în faţa noastră, fie reprezentînd obiecte naturale, fie creînd, ca arhitectura, structuri utile fără nici un model natural. Aceste tipuri ne solicită mai degrabă facultăţile intelectuale şi imaginative decît emoţiile. Orice încercare de a clasifica asemenea arte frumoase în cadrul formulei propuse dă greş.

Într-o nouă abordare, găsim originea artei (amintindu-ne dicotomia fundamentală a activităţilor umane postulată de Schleiermacher) în viaţa cognitivă şi nu în facultatea de „organizare". Prima acţiune e de a stabili o distincţie între cele două tipuri de creaţie prin idei. În cunoaştere, edificăm un univers care e unul şi acelaşi totdeauna şi pentru oricine. Această lume identică e expusă în aserţiuni cu valabilitate universală. Dar mai există şi altă cale de combinare a ideilor într-o totalitate bine ordonată — prin imaginaţie. Imaginaţia iniţiază un joc liber de idei. Creaţiile acestei facultăţi nu reclamă valabilitatea universală; ele manifestă o versiune personală a realităţii suprapersonale. Ajungem astfel la o teorie a artei care e aplicabilă sculpturii şi picturii şi, poate, chiar arhitecturii. Dar se constată iarăşi o incapacitate de a acoperi întreaga întindere a creaţiei artistice. În loc de o singură definiţie a artei, ajungem la două definiţii suplimentare, fiecare dintre ele corespunzînd unui impuls mental specific. Ne bucură o privelişte frumoasă. Ulterior, într-un act separat, ne exprimăm bucuria printr-o exclamaţie Cel de-al doilea element e dezvoltat de actori, dansatori şi muzicieni în reprezentaţiile lor expresive. Primul act stă la baza picturii, sculpturii, şi arhitecturii. Aceste două elemente mentale sînt distincte deşi legate unul de celălalt, iar numele unic de artă pare a cuprinde două fenomene diferite.

UNITATEA DOUĂ DE PROPUSE.

Stadiul dialectic final arată că aceste două definiţii ale artei descriu două aspecte ale unui singur fapt. Emoţia aşa cum e exprimată în mediul mişcării corporale părea a fi o stare pasivă, o simplă reacţie la un stimul din exterior. Spre a corecta această expresie falacioasă, trebuie să reconsiderăm conceptul de emoţie sau sensibilitate. La baza expresiei artistice nu stă reacţia emoţională în izolarea ei, ci o acumulare de simţiri întrupate în ceea ce Schleiermacher numeşte *„Stimmung"*. *Stimmung,* tonalitate psihică, corelată cu emoţiile şi sentimentele izolate într-un mod oarecum asemănător cu raportul dintre

o cheie muzicală și fiecare notă în parte, reprezintă baza emoțională a persoanei și se află ca atare în legătură cu activitatea liberă a spiritului. Emoțiile pasive, așa cum sînt exprimate în artă, se bazează, în ultimă analiză, pe un strat mai profund al personalității noastre; nu pe simpla condiție de a fi emoționat, ci pe dorința conștientă de a fi mișcat. Numai dacă înțelegem sensibilitatea în sensul cuprinzător de „tonalitate" putem vedea cît de potrivită este emoția pentru a trezi entuziasmul și a se îmbina cu „iluminarea lăuntrică" în vederea creației artistice.

O primă barieră ce separă artele expresive de cele reprezentaționale e astfel înlăturată. Unitatea lor esențială e adusă integral la lumină prin reflecția asupra strînsei conexiuni dintre imaginație și sentiment. Activitatea liberă a ideilor din imaginație execută o variațiune individuală intimă pe tema lumii comune. Izvorul acestei activități imaginative, care-l împinge pe artist să accentueze unele trăsături din realitate în dauna altora, e tot tonalitatea sau temperamentul lui sufletesc. Ajungem astfel la concluzia că jocul imaginativ al ideilor din artele frumoase exprimă sensibilitatea întocmai cum, pe de altă parte, formele expresive ale artelor imitative implică libera activitate a imaginației. Definiția artei ca expresie a unei tonalități emoționale avînd ca sursă unificarea entuziasmului și a iluminării e universală și aplicabilă tuturor artelor. Ceea ce la început părea să amenințe unitatea artei se revelă acum a fi semnul distinctiv care separă tărîmul artelor în două emisfere. Această distincție este următoarea: muzica și artele mimice își împrumută expresivitatea din imediatitatea sensibilității, artele frumoase și artele cuvîntului din maniera în care tonalitatea emoțională acționează asupra jocului liber al ideilor[16].

După ce restabilește astfel unitatea esențială a artei, Schleiermacher e în măsură să-i atribuie un loc și o funcție în viața umană. Făcînd cor comun cu gînditorii antici, el susține că scopul artei e „purificarea pasiunilor". Artistul, îmbinînd forța eruptivă cu iluminarea spirituală, face ca prin creațiile sale să transpară perfecțiunea măsurii. Astfel, „nemăsuratul dispare din ce în ce mai mult din viață și măsura pătrunde din ce în ce mai accentuat totul"[17].

ADOXUL ME-
IZIC AL LUI
OPENHAUER:
TA OARBĂ
OCUIEȘTE RA-
NEA.

La prima vedere, Arthur Schopenhauer (1788—1860) pare a fi pur și simplu un alt membru al acelui grup de cugetători care, asemeni lui Solger și Schleiermacher, au dezvoltat o metafizică pornind de la teoria transcendentală a lui Kant, conservînd însă concepția dualistă despre lume. Esența metafizicii lui Schopenhauer pare deci a se întemeia pe demarcația strictă dintre lumea fenomenală și cea noumenală, pe care o făcuse Kant, iar Hegel o anulase. Știința și observația comună, arăta Schopenhauer, nu ne dau decît

---

[16] *Ästhetik*, p. 52.
[17] *Ibid.*, p. 287.

lumea fenomenală. Dar conceptul de „fenomenal" căpătase o semnificaţie diferită la Schopenhauer. În opoziţie marcată atît cu spiritul cît şi cu litera filosofiei kantiene, el a înţeles că subiectul cunoscător din logica transcendentală înseamnă subiectul individual cu zestrea lui de organe de simţ omeneşti. A ajuns astfel la un fenomenalism cu mult mai apropiat de doctrina lui Berkeley decît de cea a lui Kant. Schopenhauer scrie: „Ceea ce cunoaştem nu e un soare sau un pămînt, ci întotdeauna numai un ochi care vede un soare şi o mînă care simte un pămînt". Dependenţa tuturor obiectelor cunoscute de un cunoscător individual face din ele mai degrabă reprezentări decît existenţe independente. „Tot ceea ce există pentru cunoaştere e obiect numai în raport cu un subiect, nu e decît percepţie a celui care percepe, într-un cuvînt, *reprezentare*."[18] Ştiinţa introduce ordinea exactă în lumea percepţiei senzoriale comune cu ajutorul formelor de timp, spaţiu şi cauzalitate. Dar ştiinţa face cu mai multă precizie ceea ce face şi observaţia comună şi ca atare ştiinţa nu cunoaşte decît tot o lume relativă, fenomenală. Modul nostru de a vedea, ca şi modul ştiinţific, presupune distincţia lucrurilor individuale, deoarece timpul datează, iar spaţiul plasează lucrurile într-o exterioritate reciprocă; ea este de asemenea naiv realistă. Dar deşi aceasta pregăteşte lucrurile pentru acţiunea voinţei noastre, ea le ascunde „sub un triplu văl" de adevărata noastră contemplare.

Îndărătul lumii simplei aparenţe se conturează lumea noumenală. „Noumenal", derivat din cuvîntul grecesc νοῦς (raţiune), înseamnă „raţional", iar gînditorii care l-au precedat pe Schopenhauer au respectat acest sens originar al cuvîntului. Sfidînd tradiţia şi limba, Schopenhauer a decretat ca de acum încolo să însemne contrarul. După el, realul nu e raţiune, ci nonraţiune, o forţă iraţională, o pornire oarbă. Schopenhauer o denumeşte voinţă; cum e însă lipsită de sens şi scop, cu greu s-ar putea spune că merită numele acesta sau acela de dorinţă. Orice încercare de definire e sortită eşecului, din pricină că în esenţă ea nu e o idee, ci negaţia unei idei. E raţiunea privată de toate caracteristicile ei pozitive, cu excepţia funcţiei metafizice şi a energiei sale dinamice. Există o ultimă sursă a oricărui sens, dar această sursă, ni se spune, e fără sens. Ordinea raţională, prin creierul uman, izvorăşte din dezordine sau, mai exact, dintr-o substanţă dinamică definită în mod negativ prin absenţa intelectului şi finalităţii. La baza metafizicii lui Schopenhauer se află un paradox îndrăzneţ. Filosoful ocupă şi revendică proprietatea asupra întregului edificiu al platonismului tradiţional. El înlătură însă resortul care acţionează totul, inima, ca să zicem aşa, întregului corp viu al metafizicii. În loc de a-i substitui vreun alt principiu, vital, el exaltă vidul creat prin operaţia sa.

---

[18] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, citat din *The World as Will and Idea*, trad. Haldane şi Kemp, ed. a 7-a vol. I, p. 3.

lumea fenomenală. Dar conceptul de „fenomenal" căpătase o semnificaţie diferită la Schopenhauer. În opoziţie marcată atît cu spiritul cît şi cu litera filosofiei kantiene, el a înţeles că subiectul cunoscător din logica transcendentală înseamnă subiectul individual cu zestrea lui de organe de simţ omeneşti. A ajuns astfel la un fenomenalism cu mult mai apropiat de doctrina lui Berkeley decît de cea a lui Kant. Schopenhauer scrie: „Ceea ce cunoaştem nu e un soare sau un pămînt, ci întotdeauna numai un ochi care vede un soare şi o mînă care simte un pămînt". Dependenţa tuturor obiectelor cunoscute de un cunoscător individual face din ele mai degrabă reprezentări decît existenţe independente. „Tot ceea ce există pentru cunoaştere e obiect numai în raport cu un subiect, nu e decît percepţie a celui care percepe, într-un cuvînt, *reprezentare*."[18] Ştiinţa introduce ordinea exactă în lumea percepţiei senzoriale comune cu ajutorul formelor de timp, spaţiu şi cauzalitate. Dar ştiinţa face cu mai multă precizie ceea ce face şi observaţia comună şi ca atare ştiinţa nu cunoaşte decît tot o lume relativă, fenomenală. Modul nostru de a vedea, ca şi modul ştiinţific, presupune distincţia lucrurilor individuale, deoarece timpul datează, iar spaţiul plasează lucrurile într-o exterioritate reciprocă; ea este de asemenea naiv realistă. Dar deşi aceasta pregăteşte lucrurile pentru acţiunea voinţei noastre, ea le ascunde „sub un triplu văl" de adevărata noastră contemplare.

Îndărătul lumii simplei aparenţe se conturează lumea noumenală. „Noumenal", derivat din cuvîntul grecesc νοῦς (raţiune), înseamnă „raţional", iar gînditorii care l-au precedat pe Schopenhauer au respectat acest sens originar al cuvîntului. Sfidînd tradiţia şi limba, Schopenhauer a decretat ca de acum încolo să însemne contrarul. După el, realul nu e raţiune, ci nonraţiune, o forţă iraţională, o pornire oarbă. Schopenhauer o denumeşte voinţă; cum e însă lipsită de sens şi scop, cu greu s-ar putea spune că merită numele acesta sau acela de dorinţă. Orice încercare de definire e sortită eşecului, din pricină că în esenţă ea nu e o idee, ci negaţia unei idei. E raţiunea privată de toate caracteristicile ei pozitive, cu excepţia funcţiei metafizice şi a energiei sale dinamice. Există o ultimă sursă a oricărui sens, dar această sursă, ni se spune, e fără sens. Ordinea raţională, prin creierul uman, izvorăşte din dezordine sau, mai exact, dintr-o substanţă dinamică definită în mod negativ prin absenţa intelectului şi finalităţii. La baza metafizicii lui Schopenhauer se află un paradox îndrăzneţ. Filosoful ocupă şi revendică proprietatea asupra întregului edificiu al platonismului tradiţional. El înlătură însă resortul care acţionează totul, inima, ca să zicem aşa, întregului corp viu al metafizicii. În loc de a-i substitui vreun alt principiu, vital, el exaltă vidul creat prin operaţia sa.

---

[18] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, citat din *The World as Will and Idea*, trad. Haldane şi Kemp, ed. a 7-a vol. I, p. 3.

SM HEDO-

Dacă lumea e în fond o luptă, o foame veşnic nepotolită, ea e deci şi rea. Metafizica lui Schopenhauer implică o perspectivă pesimistă asupra vieţii omeneşti. Plăcerea, susţine el, nu înseamnă o stare sau o calitate pozitivă. Ea trebuie apreciată numai ca o suspendare a durerii. Acest hedonism pesimist profesează pînă la un anumit punct o doctrină tradiţională, schimbîndu-i însă pozitivul în negativ. Dacă vrem să cîntărim plăcerea şi durerea ca satisfacţie senzorială, rezultatul e zero. Plăcerea de a mînca, de exemplu, e plătită dinainte cu condiţia ei necesară, o cantitate egală de neplăcere, adică de foame. Acest fel de calcul e un loc comun încă de la Socrate. Dar la Platon, Aristotel şi urmaşii lor moderni e însoţit de concepţia satisfacţiei superioare şi cu adevărat pozitive, oferită nouă de contemplarea structurii raţionale a lumii. De vreme ce însă Schopenhauer tăgăduieşte raţionalitatea lumii, el trebuie cu necesitate să tăgăduiască şi caracterul pozitiv al plăcerii. Tocmai aici unde rupe cu tradiţia, Schopenhauer reclamă conformarea la ea citîndu-l ca martor pe Aristotel. El scrie: „Regula cea mai de căpetenie a unei vieţi înţelepte o văd cuprinsă în propoziţia zisă în treacăt de Aristotel în *Ethica Nicomachee* (VII, 12): «omul cuminte caută ceea ce este lipsit de durere, nu ceea ce este plăcut»"[19]. Dar Aristotel se referă în realitate la acest adagiu numai ca la una dintre opiniile contestabile la care ţin „unii", pe cînd el însuşi, în adevăratul spirit al platonismului, e convins de existenţa plăcerilor „care nu implică durere sau apetit, de pildă cele ale contemplaţiei"[20].

RE PRIN
MPLAREA
CĂ PLATO-

Schopenhauer a menţinut ideea de contemplaţie, cu toate că i-a repudiat atît valoarea pozitivă cît şi obiectul adecvat. Cum însă voinţa iraţională e inaptă să-şi asume rolul de obiect contemplat, e chemată în ajutor ideea platonică, interpretată de Schopenhauer ca stadiu al procesului de obiectivare a voinţei. Împărăţia naturii e o ierarhie, începînd cu materia anorganică, pietre şi pămînt, şi ridicîndu-se prin lumea vegetală şi animală către om. Fiecare nivel de expresivitate a voinţei e reprezentat de o idee platonică. Pietrele şi planetele sînt expresiile dorinţei universale pe o anumită treaptă de claritate sau confuzie. Ele sînt forma reuşitei strădaniei eterne într-un punct oarecare de pauză.

Ce semnificaţie are această combinaţie paradoxală între voinţa iraţională şi ideile platonice ni se revelă în cea de-a treia carte a operei principale a lui Schopenhauer. Soluţia demonstrează că filosofia lui, chiar în mai mare măsură decît doctrina lui Schelling în oricare din fazele ei, justifică denumirea de „metafizică estetică". Schopenhauer întreabă: „Ce tip de cunoaştere se ocupă oare cu ... *ideile,* care reprezintă obiectivitatea directă a lucrului în

[19] *Aphorismen zur Lebensweisheit*, cap. V (*Sämtliche Werke*, herausgegeben von Frauenstaedt, V, 430); cf. *Etica nicom.*, 1152 b, 16. (V. *Aforisme asupra înţelepciunii în viaţă*, trad. Titu Maiorescu, editura Univers, 1969, p. 117.)

[20] *Etica nicomahică*, 1152 b, 36.

sine, voința? Este *arta*“[21]. Estetica nu e doar o parte din doctrina metafizică a lui Schopenhauer. Această doctrină la rîndul ei se bazează pe noțiunea de contemplare estetică. Schopenhauer își subliniază deseori voluntarismul ca trăsătură distinctivă a filosofiei sale. Dar nici unul dintre intelectualiștii școlii kantiene n-a propus o interpretare intelectuală a artei în mod atît de categoric ca Schopenhauer. Pentru el, arta e cea mai înaltă realizare a intelectului uman și suprema formă de cunoaștere. Singura ei sursă, scrie el, „e cunoașterea ideilor; unicul ei scop e comunicarea acestei cunoașteri“[22].

Subiectul pur și sustras voinței al unei atare cunoașteri, înzestrat cu o viziune clară a lumii, e geniul, acest cuvînt denotînd pentru Schopenhauer atît marele artist cît și filosoful de tip platonic fără deosebire. Putem deduce de aici că el își considera drept creație artistică însăși metafizica lui. Oricum, geniul, după Schopenhauer, e capacitatea preeminentă de contemplare a ideilor. Pentru el, un lucru reprezintă o mie; îi sparge limitele aparente și-i reîntîlnește matricea primordială. Ca spectator al vieții, geniul obține o eliberare temporară de durere. „E starea lipsită de durere pe care Epicur o prețuia ca bine suprem și ca stare a zeilor; căci atîta vreme cît durează ea, sîntem eliberați de apăsarea mizerabilă a voinței; ocnași ai acestei voințe, ne bucurăm de o zi de odihnă; roata lui Ixion se oprește.“[23]

Astfel, tipul de cunoaștere pe care-l oferă știința e diferit în finalitate și cuprindere de intuițiile artei. Știința lucrează în slujba dorințelor noastre comune și aranjează secvențe cauzale așa încît să putem avea ceea ce ne trebuie în viitorul imediat. Geniul însă e pe jumătate nebun. Ignorînd relația unui obiect cu istoria lui trecută sau cu consecințele lui viitoare probabile, el pătrunde pînă la caracterul lui etern, fiind astfel romantic și nepractic. „Pentru omul de rînd, facultatea cunoașterii e o lampă care-i luminează drumul; pentru omul de geniu, ea e un soare care-i dezvăluie lumea.“[24] Un portretist nu trebuie să vadă într-o figură utilitatea sau statutul social, ci metafizica ei. Dacă modul artistic solar de a privi lucrurile e incomod pe căile obișnuite ale vieții, el își compensează dezavantajul transportîndu-și subiectul dincolo de eforturile și deformările luptei fără odihnă. Omul ca ființă practică „e mereu chinuit de dorință“; omul ca artist e spectatorul senin. Artistul, lepădînd lanțurile dorinței, e cuprins de o împăcare fericită; s-a eliberat de individuare și de durerea care decurge din ea.

SISTEMUL ART LOR REFLECTĂ IERARHIA IDE LOR.

Geniul artistic vede apoi eternitatea. O vede însă la un anumit moment dat al desfășurării ei, vede o anumită fațetă a revelării ei de sine. Schopenhauer construiește o teorie a artelor particulare pe baza stadiilor procesului

[21] *Lumea ca voință și reprezentare*, I, 238 urm.
[22] *Ibid.*, I, 239.
[23] *Ibid.*, I, 254.
[24] *Ibid.*, I, 243.

de obiectivare a voinței. Conform teoriei sale, fiecare artă trebuie înțeleasă ca un produs al unor forțe; iar gradul ei de excelență corespunde cu stadiul de avansare a voinței — masivitatea greoaie sau spiritualitatea subtilă manifestate de forța în acțiune. Arhitectura e, în acest sens, cea mai de jos dintre arte. Funcția ei este de a face clară conexiunea dintre rigiditate și gravitație. Conflictul dintre materia grea care vrea să cadă spre pămînt și voința unei coloane, unui contrafort sau arc rigid care se opune tendinței de prăbușire spre pămînt a pietrei și cărămizii constituie problema pe care arhitectura trebuie s-o rezolve și s-o declare. În scopul de a exterioriza lupta forțelor contrarii, o clădire trebuie să conducă aceste forțe pe o cale așa-zicînd ocolită. Gravitația trebuie contracarată în finalitatea ei simplă de a coborî, iar rigidității trebuie să i se ofere sarcini de susținut. Acoperișul e separat de sol de către coloane, iar arcele trebuie să facă față greutății propriei lor împingeri și presiuni. În plus, la clădirile frumoase trebuie utilizat un material fizic care să pară a fi ceea ce și e în realitate. Căci textura exterioară a materialului e relativ lipsită de importanță, ea reprezintă ceea ce poate face materialul respectiv ca încarnare a unei forțe însemnate din punct de vedere al artei. Piatra poate face anumite lucruri și trebuie să i se pretindă tocmai exteriorizarea acestor potențe. Un material căruia i se dă o asemănare cu piatra nu poate juca același rol decît printr-un tur de forță, iar descoperirea unei contradicții între ceea ce par a face elementele unei construcții și ceea ce fac în realitate distruge plăcerea estetică a contemplării. Schopenhauer credea că arhitectura greacă a excelat prin adecvare la scopul arhitecturii deoarece într-un templu grec relația sarcină-suport dintre arhitravă și coloane reprezintă tema principală. În arhitectura gotică, arhitecturii i se adaugă frumusețea exterioară a sculpturii din cauză că problema arhitecturală *per se* nu a fost suficient de izolată și pusă în relief[25].

Schopenhauer afirmă inconsecvent că funcția arhitecturii e de a demonstra natura luminii ca și a unor calități atît de diferite de lumină ca greutatea și rigiditatea. Căci o clădire „dobîndește o îndoită frumusețe în plin soare și profilată pe albastrul cerului", spune el. După cum clădirile capătă un farmec distinct sub lumina clarului de lună sau sub alte feluri și intensități de lumină. În interiorul unei clădiri lumina e „interceptată, oprită și reflectată de marile mase de piatră opace, cu contururi net delimitate și cu forme diverse"[26]. Iată o observație interesantă și adevărată, dar simțim că ea provine mai curînd din desfătarea dată lui Schopenhauer de lumină, „cel mai îmbucurător dintre toate lucrurile", decît din logica sistemului său.

---

[25] *Ibid.*, I, 276—282.
[26] *Ibid.*, I, 279.

Dar următoarea treaptă i-o pretinde tocmai principiul sistemului său, deoarece Schopenhauer schițează o artă ipotetică, cerută de scara ascendentă a forțelor naturii, dar care încă nu există. E vorba de o artă a apei, hidraulica, analogă arhitecturii, arta pămîntului. Relația dintre rigiditate și fluiditate ar trebui să fie conștient întruchipată prin căderi de apă și cataracte, lacuri cu suprafața liniștită și pîrîuri aranjate[27].

Ideea eternă de plantă constituie materialul artei grădinăritului și picturii peisagistice. Aici idealul e de a aranja formele vegetale individuale într-un astfel de raport reciproc, încît să reiasă impresia de specie, o îmbinare de calm și forță vegetativă[28]. Esența regnului animal e revelată atît prin pictură cît și prin sculptură. Dar animalele au numai frumusețea tipului, nu și pe cea a individualității. Tigrul, elefantul sau calul trebuie sculptați ca reprezentanții activi ai unei specii. Numai animalul om adaugă individualitatea la caracterul său generic[29]. Marea sculptură, așadar, surprinde un anumit aspect al ideii de umanitate și-i conferă expresie. Astfel, statuile lui Hercule, Apolo, Bacchus, Antinous, Silen și a Faunului, alăturate, dau semnificația dinamică a omului în integralitatea lui[30]. Așa cum omul reprezintă culminația evoluției naturii, la fel și reprezentarea omului constituie cea mai înaltă misiune artistică. „Nici un obiect nu ne înclină spre contemplarea estetică pură mai lesne decît trăsăturile și formele omenești frumoase[31]". Drapajul nu trebuie folosit la o statuie pentru a acoperi forma umană, ci pentru a-i expune și scoate în evidență contururile principale[32]. Mai marea suplețe a picturii îi îngăduie acestei arte să întreprindă o expunere și mai amănunțită a naturii umane: să „înfățișeze omul în permutările lui psihologice". Deși pentru a epuiza posibilitățile de reacție ale omului e de dorit o situație plină de amănunte pitorești, o operă de artă autentică nu are niciodată în vedere un om individual sau un eveniment istoric izolat. Tablourile cu Moise găsit în păpuriș de fiica faraonului are ca semnificație reală înfățișarea raportului dintre orice femeie nobilă, ca atare, și un copil abandonat[33]. Și după cum șahul e același chiar dacă e jucat cu piese de lemn sau de aur, la fel și omenirea e aceeași, fie că e reprezentată de olandezi încăierați într-o tavernă sau de englezi într-o ședință a parlamentului[34]. Arta, prin însăși natura ei, pretinde o contemplare dezinteresată și neistorică.

Poezia e cea mai bogată și cea mai înaltă dintre arte. În mai mare măsură chiar decît pictura, ea îl poate zugrăvi pe om în raporturile și implicațiile lui[35]. În tragedie, impedimentele sînt puse chiar în calea tendințelor

---

27 *Ibid.*, I, 282 .
28 *Ibid.*, loc. cit.
29 *Ibid.*, I, 285.
30 *Ibid.*, I, 291.
31 *Ibid.*, I, 285.
32 *Ibid.*, I, 296.
33 *Ibid.*, I, 299.
34 *Ibid.*, I, 298.
35 *Ibid.*, 315 urm.

volitive ale omului şi astfel resursele şi tăria voinţei umane sînt puse într-o lumină strălucitoare[36]. Aşa cum în arhitectură forţa de apăsare a unei grinzi sau cea de susţinere a unei coloane pot fi potenţate prin reprezentarea lor în conflict cu obstacolele, la fel şi pe planul mai spiritual al unei tragedii poetice. Există trei modalităţi tragice: (1) printr-un personaj excesiv de rău; (2) catastrofă provocată de soartă sau de întîmplare; ori (3) prin complicaţiile vieţii obişnuite[37]. Tragedia îndeplineşte misiunea de mare utilitate pentru om de a deschide o fereastră către natura fundamental rea a existenţei. Arta tragediei, într-un cuvînt, justifică filosofia pesimismului; fiind însă o artă, ea e eliberată de raportarea la voinţă şi astfel provoacă o stare de resemnare.

ICA REVELĂ
NȚA ÎNSĂȘI

Arta muzicii nu e pentru Schopenhauer coordonată cu celelalte, ci e atît încoronarea cît şi suma lor. Toate celelalte arte selectează în vederea întruchipării numai o singură idee platonică, un stadiu al obiectivării voinţei. Muzica, dimpotrivă, dă glas întregii extensii a voinţei înseşi şi, prin urmare, tuturor treptelor procesului prin care trece natura. „Celelalte arte nu exprimă decît umbre, pe cînd ea vorbeşte despre voinţa însăşi.“[38] „Compozitorul ne revelă natura intimă a lumii şi exprimă cea mai profundă înţelepciune într-un limbaj pe care raţiunea lui nu-l înţelege, aşa cum o persoană sub influenţa mesmerismului dezvăluie lucruri despre care, trează fiind, nu are nici o noţiune.“[39] Leibniz spusese că muzica e practica oarbă a matematicii. Schopenhauer ridică obiecţii împotriva asocierii muzicii cu o ştiinţă atît de intelectuală şi abstractă ca matematica. El amendează formularea lui Leibniz, făcînd-o să sune astfel: Muzica e practica oarbă a metafizicii — filosofare inconştientă. Aşa cum lumea în întregimea ei e un precipitat al voinţei, muzica e un precipitat analog. În fapt, Schopenhauer atribuie muzicii o capacitate de exprimare a înţelesului ultim al lucrurilor mai mare decît cea a istoriei evenimentelor reale. Căci muzica revelă istoria secretă a motivelor şi aspiraţiilor, toată acea penumbră a existenţei reale inclusă în termenii vagi de „simţire“ şi „emoţie“.

Schopenhauer nu pretinde numai că muzica e în genere o copie a voinţei, ci şi divide elementele formei muzicale şi le asociază cu regnurile naturale. Vocea cea mai joasă din armonie corespunde cu masa brută a planetei, tenorul cu cristalele, altoul cu animalele, iar melodia din partea cea mai înaltă cu viaţa raţională a omului[40]. „Melodia are de la început pînă la sfîrşit o suită semnificativă şi intenţională.“ Prin această superioritate raţională faţă de curgerea timpului, prin expresia mai articulată a vocii sale, muzica îl simbolizează, aşadar, pe omul însuşi.

---

[36] *Ibid.*, I, 327.
[37] *Ibid.*, I, 328, 329.
[38] *Ibid.*, I, 336.
[39] *Ibid.*, I, 342.
[40] *Ibid.*, I, 333 urm.

ESTETISM CIPAT.

Multă vreme necitit şi necunoscut, Schopenhauer a devenit pe la sfîrşitul secolului trecut cel mai popular şi influent scriitor. Chiar la autori ca Gautier sau Flaubert, care probabil n-au pus niciodată ochii pe vreo carte de-a lui, ne putem imagina că simţim un spirit înrudit. Schopenhauer a fost cel dintîi care a întrupat o atitudine ce ulterior avea să devină tot mai tipică pentru lumea cultivată şi prosperă. Într-o formă accesibilă şi chiar atrăgătoare, el a expus un sistem de „estetism". Filosoful pesimist transportă ideea de contemplare din filosofie în artă, oferind, sub forma unui concept rafinat de plăcere estetică, un substitut binevenit pentru *vita contemplativa*. Prin filosofia lui Schopenhauer, contemplaţia supravieţuieşte credinţei în obiectul ei originar, adică în raţiune ca temei al realităţii.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

André Fauconnet, *L'esthétique de Schopenhauer*, 1913.

L. D. Green. *Schopenhauer and Music*, în *Musical Quarterly*, 1930.

Benedetto Croce, *Estetica*, ed. Univers, 1970, pp. 374–384. Despre Schleiermacher.

XVI

SOCIETATEA ŞI ARTISTUL

LOCUL ARTEI IN NOUA SOCIETATE.

Formele sociale şi necesităţile intelectuale au suferit o profundă schimbare pe la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, doctrinei estetice din veacul al XIX-lea revenindu-i sarcina de a-i atribui artei un loc într-o lume nouă. În Germania, unde progresul social şi economic era stînjenit de calamitatea politică a imperiului dezmembrat, analiştii au conceput era viitoare în termeni metafizici. Pentru ei, Kant distrusese definitiv vechea cunoaştere raţională a universului şi a divinităţii, obiectivul lor fiind reclădirea ei într-o nouă formă. În acest scop a fost utilizat studiul artei, iar noile concepte metafizice au fost la rîndul lor puse la contribuţie în vederea unei mai bune înţelegeri a artei. În orice caz, cîmpul în care se presupunea că se află frumosul era determinat de marile fapte ale sufletului uman, de viaţa omenirii în istoria universală, de cosmos şi de o fiinţă supranaturală.

Popoarele de la vest de Germania, pe de altă parte, au experimentat instaurarea unei lumi noi într-un mod mai concret. Au pus problemele în primul rînd prin raportare la societatea umană. Cercetătorii englezi şi francezi în materie de artă au întrebat: Care e locul şi scopul legitim al artei în viaţa socială? În Franţa, unde, după teribile convulsii revoluţionare, structura societăţii a trebuit să fie reclădită din temelii, problema era resimţită cu cea mai mare acuitate. Spiritul mai practic al englezilor a tratat aceste probleme într-un mod care i-a asigurat artistului o mai mare înrîurire asupra vieţii obşteşti. Artistul a replicat, fireşte, la pretenţiile mult prea imperioase ale societăţii prin afirmarea îndîrjită a unicităţii şi autonomiei artei. E însă un fapt semnificativ că, procedînd astfel, el nu a recurs de regulă la viziunea solitară ca sursă a independenţei sale. A preferat să-şi justifice mai curînd izolarea prin proclamarea exigenţelor imperative ale meşteşugului artistic. El a accentuat adică acea latură a operei sale care e comună cu întreaga muncă productivă din societate.

IDEALISMUL FRANCEZ SUB INFLUENŢA GERMANĂ.

Estetica metafizică germană a trecut curînd frontierele de vest. Pe urmele operei de pionierat a Doamnei de Staël şi mai ales a lui Victor Cousin (1792–1867), s-a născut în Franţa o şcoală idealistă de gîndire estetică,

promovată de către discipolul lui Cousin, Théodore Jouffroy (1796–1842) și culminînd în scrierile lui Jean-Charles Lévêque (1818–1900) și Victor Laprade (1812–1883). Ideile lor sînt în mare măsură împrumutate din surse germane, dar spiritul în care sînt gîndite și aplicate stă mărturie intereselor predominante ale vieții intelectuale franceze. Cousin, autor al unui eseu *Despre adevăr, despre frumos și despre bine*[1], își asigură compatrioții, care au nutrit întodeauna o neîncredere naturală în abstruzitatea filosofică germană, că spiritualismul lui e moderat și rațional, ferindu-se de orice fel de „misticism himeric și periculos"[2]. Prin atenția acordată problemelor sociale ale artei, acești idealiști, Cousin și urmașii lui, nu rămîn cu mult în urma oponenților lor pozitiviști. Ideile lor despre metafizica frumosului nu fac dovada unei originalități pronunțate. Cousin, combinîndu-și platonismul cam vag cu idei derivate din moraliștii francezi din secolul al XVIII-lea, subliniază implicațiile etice ale conceptului său de frumos, dînd astfel termenilor săi o utilizare vecină cu imprecizia. Într-o formulă care ne amintește de Shaftesbury, el definește finalitatea artei ca „exprimare a frumosului moral cu ajutorul frumosului fizic"[3]. Mai apropiată de filosofia germană e speculația fervent religioasă a marelui scriitor catolic Félicité Robert de Lamennais (1782–1854). El crede că arta e o manifestare a aceleiași puteri metafizice care are ca rezultat modurile strîns corelate: religia morală și știința[4]. Charles Lévêque, în tratatul său *Știința frumosului*, furnizează cel mai bun exemplu de definiție concepută în spiritul platonismului german. „Frumosul", afirmă el, „e în toate cazurile posibile o forță sau un suflet care acționează cu toată puterea sa și în conformitate cu ordinea, adică în așa fel încît să-și împlinească legea."[5] Ulterior aflăm că forța individuală sau sufletul, cauza frumuseții, e determinată în activitatea creatoare de „idealul său generic"[6]. Acest idealism dinamic îl duce pe autor la sugerarea unei analogii între creația artistică și formarea caracterului prin autoeducație. Cel care nu s-a născut artist trebuie, „potrivit magnificei expresii a lui Plotin, să-și cizeleze necurmat propria-i statuie după imaginea frumosului ideal"[7].

Dar indiferent de afinitățile lor clasice sau germane, problema condițiilor sociale și a scopului social al artei era constant prezentă în spiritul acestor scriitori. La Cousin găsim o pătrunzătoare apreciere a influenței pe care o exercită asupra artei diferiții factori descriși mai tîrziu ca *„le milieu"* (mediul). Jouffroy, adoptînd definiția dată de Cousin frumosului, ca un tip de ordine,

---

1 *Du vrai, du beau et du bien*, 1837.
2 *Ibid.*, p. 141.
3 *Ibid.*, p. 188.
4 *De l'art et du beau*, 1841, p. 10.
5 *La science du beau, ses principes, ses applications, son histoire*, 1862, 2 vol., I, 368.
6 *Ibid.*, II, 559.
7 *Ibid.*, I, 115 urm.

conchide că stilul artistic depinde de diferitele semnificații atribuite „ordinii" în diferite perioade istorice. Tot Lévêque dă expresie deplină unei anumite tendințe de gîndire. Nu individul solitar, arată el, se străduiește să realizeze idealul prin acte și prin opere de artă. Puterea idealului emană de la agent, pătrunzîndu-i și modelîndu-i imperceptibil pe cei ce trăiesc în contact cu el. Astfel, artistul e ținut să transforme comunitatea al cărui membru este. Dar relația dintre artist și societate e reciprocă. Artistul ia din societatea contemporană ideile care-l înalță într-o sferă ideală. În această privință, Lévêque se exprimă în cuvinte demne de Ruskin. „Nu există artă mare", scrie el, „fără doctrine mari și, să adăugăm numaidecît, care s-au preschimbat în frumusețe vie și s-au văzut realizate în conduita indivizilor..." Ca atare, dacă artistul nu reușește să realizeze frumosul, vina nu îi revine numai lui. El trebuie să se bizuie pe lumea înconjurătoare. „Există un model viu care, neîncetat și pretutindeni, pozează în fața ochilor artistului, în salon, la teatru, la biserică, pe stradă; acest model viu e tot omul. Obsedat de această viziune ori mai degrabă găsind-o totdeauna în fața lui, cum ar putea oare artistul să scape de ea sau cum ar putea-o uita cu desăvîrșire cînd e prezentă pînă și în propriul lui atelier?"[8] Această idee a lui Lévêque se regăsește aproape literal în observațiile lui Taine despre caracterul model. Dar în timp ce pozitivismul își simte vocația de a saluta era modernă și de a lupta pentru idealurile ei, idealistul adoptă o atitudine mai critică. Laprade se întreabă dacă ideea pozitivistă de progres e aplicabilă la artă așa cum e la știință și tehnică. Perfecționarea rapidă și răspîndirea tehnicii poate subordona și arta simplei industrii[9].

SIMON: … IN TRI- … UL RE- … ORI-

O filosofie deschis și integral „modernă" a fost creată de către mișcarea pozitivistă. Doctrina profesată de contele de Saint-Simon (1760 — 1825) și discipolii săi reprezintă această filosofie în stadiul copilăriei sale. Ei au avut curajul de a preconiza ceea ce, la prima vedere, părea fantezist: să realizeze o colaborare între știința modernă și mila creștinească. Dorința lor era să-i ajute pe săraci și să salveze o clasă obidită din starea jalnică în care o cufundaseră sistemul economic și condițiile de muncă moderne. Ei năzuiau să înfăptuiască reforma printr-o schimbare „de sus", trasîndu-i savantului sarcina de a întocmi proiectul noii „mașini sociale" și de a-l înfăptui în colaborare cu industriașul. În cele din urmă, se făcea apel și la artist să se alăture acestei echipe reformatoare cu titlul de al treilea membru al triumviratului modern. Artistul, argumentau ei, exercită controlul asupra sufletelor. Reformatorul trebuie să-i cîștige adeziunea la planurile sale și să-i pună farmecul în slujba cauzei binelui. Artistul va fi răsplătit generos pentru

[8] *Ibid.*, II, 314.
[9] *Essais de critique idéaliste*, 1882, pp. 72 urm.

colaborarea sa, deoarece, după părerea filosofilor utopiei, nu există țel mai nobil și mai însuflețitor decît viața umană[10]. În atitudinea grupului saint-simonist față de artă se poate observa o anumită ezitare. Arta era privită de membrii acestuia cînd ca un produs al societății, condiționat de starea ei reală, cînd ca un instrument menit ridicării ei la un nivel superior. Spre sfîrșitul vieții, Saint-Simon declara că întreaga creație artistică ar trebui suspendată pînă la desăvîrșirea construirii societății viitoare. Atunci se va dezvolta o artă mai frumoasă și mai pură ca expresie spontană a unei vieți drepte și bine orînduite. Ar fi fost surprinzător ca o doctrină în întregime preocupată de ideea lumii, așa cum ar trebui ea să fie, ar fi contribuit substanțial la cunoașterea unei activități creatoare care, în definitiv, ne învață să ne delectăm în lumea așa cum e. Lucrările sau cuvintele despre artă ale reformatorilor socialiști, ca de exemplu tratatul despre artă al lui Pierre-Joseph Proudhon (1809 – 1865)[11] se resimțeau adesea de pe urma lipsei de familiarizare cu subiectul lor.

COMTE: CONDIȚ DE PRE PREGĂTE CIETATE TOARE.

Aspirațiile sublime ale lui Saint-Simon au fost transpuse în termeni filosofici și dezvoltate într-un sistem de către Auguste Comte (1789 – 1857). În doctrina lui, ruptura cu tradiția teologică și metafizică devine decisivă și ireparabilă. Conceptul de lume e redus la acela al unui complex infinit de fapte „pozitive". O dată cu nivelarea structurii ierarhice a vechiului univers și reducerea lui la o coordonare de fapte date, poziția privilegiată a filosofiei se năruie. Există o singură metodă prin care faptele trebuie să fie cercetate, clasificate și supuse unor reguli empirice. Cum ajung faptele disparate să cristalizeze în cele din urmă într-un sistem? Căci din datele sale multiple tocmai un sistem spera Comte să obțină. Această chestiune nu a fost ridicată în mod explicit. Dar pe deplin conștient de insuficiența unei lumi pur factuale, Comte și-a întregit concepția cu o teorie a activității umane. Actele umane, depinzînd de voința noastră, nu intră în categoria faptelor. Faptele la rîndul lor, cînd sînt surprinse de activitatea umană și subordonate unor scopuri raționale, iau un aspect diferit: ele devin mijloacele de care se prevalează agentul pentru atingerea țelurilor sale. Cu alte cuvinte, faptele, stabilite și conexate într-un întreg teoretic de către știință, devin instrumente în contextul practic al tehnicii. Știința și tehnica, factualitatea și instrumentalitatea, sînt corelate de o cunoaștere care reprezintă în esență o previziune.

În consecință, arta este privită dintr-un dublu punct de vedere. Arta e, întîi de toate, un fapt sau un context de fapte. Ca atare, asemeni altor realizări omenești, e și ea dependentă de starea societății. Studiul ei impune

---

[10] *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. XXXIX, Olinde Rodrigues, *L'artiste, le savant et l'industriel*, p. 212.

[11] *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865.

aceeaşi imparţialitate care i se cere în mod firesc astronomului. În al doilea rînd, există însă un alt aspect al artei: ea e un mijloc de a înlesni instaurarea unei ordini sociale perfecte. Inspirîndu-se din marea idee de Om, stăpîn peste natură şi propria sa viaţă, artistul se simte îndemnat să contribuie la realizarea acestui ideal. Facultatea psihică asupra căreia el acţionează e una intermediară între facultatea intelectuală şi cea morală şi e, prin urmare, mediul potrivit să conducă de la intuiţie la acţiune. Nu există cale mai bună spre a influenţa atît intelectul cît şi atitudinea morală decît educarea sensibilităţii intermediare care se află într-o strînsă legătură cu amîndouă[12].

Ne putem asuma riscul unei ecuaţii: Hegel e faţă de Schelling ceea ce Comte e faţă de Saint-Simon. Ideea unui viitor stat al lumii era în aceeaşi măsură o viziune a lui Schelling şi un proiect utopic la Saint-Simon. Atît pentru Hegel cît şi pentru Comte, acesta a îmbrăcat un nou aspect, cel de rezultat, adică de produs al unei dezvoltări istorice, amîndoi ajungînd să-şi demonstreze concepţia cu ajutorul unei filosofii a istoriei. Omul, conform vederilor pozitiviste, nu a fost de la început ceea ce a ajuns să devină în cursul unei dezvoltări îndelungate şi pline de peripeţii: stăpînul globului şi creator al unei vieţi sociale armonioase. Urmărind propăşirea umanităţii de-a lungul istoriei din cele mai vechi timpuri, Comte presupune existenţa a două epoci principale, era teologiei şi cea a metafizicii, tranziţia de la prima la a doua ducînd prin două stadii intermediare: fetişism şi politeism. Fetişismul, care „a conferit nemijlocit tuturor corpurilor exterioare sentimentele noastre fundamentale de viaţă"[13], a asistat la înflorirea artelor mimice şi dansului. Triumful sentimentului asupra instinctului animal, caracteristic epocii, era simbolizat de aceste reprezentaţii. În faza următoare, epoca politeismului grec, sentimentul e la rîndul său depăşit de imaginaţie. Această schimbare psihică a fost însoţită de o incomparabilă eflorescenţă a artelor frumoase. Favorizată de existenţa unei societăţi stabile şi omogene, arta acelei vremi a dispus de un ascendent asupra spiritului uman, pe care l-a pierdut curînd după aceea spre a nu-l mai redobîndi niciodată[14]. Concepţia lui Hegel era, în această privinţă, similară, deşi mai consecventă. După el, poziţia dominantă a artei în viaţă era ceva de domeniul trecutului. Comte proclama o dezvoltare progresivă continuă a facultăţilor estetice şi prezicea o artă viitoare demnă de o omenire eliberată şi îndeajuns de mare spre a pune în umbră Antichitatea.

[T]AINE: ARTA E [P]RODUSUL ME[D]IULUI.

Trecînd la o fază ulterioară a acestei mişcări, dăm de o atenţie sporită acordată operei de artă propriu-zise. La doctrina lui Auguste Comte concurau două idei antagoniste: pe de o parte ideea de fapt şi ştiinţă, iar pe de alta,

---

[12] *Cours de philosophie positive*, ed. a 2-a, Paris, 1864, V, 107.
[13] *Ibid.*, V, 101.
[14] *Ibid.*, V, 114.

ideea de acțiune. Aceasta din urmă, și anume componenta „activistă", este cînd redusă la o vagă aspirație, cînd eliminată cu totul. Hippolyte Taine (1828–1893), principalul exponent al celui de-al doilea grup de pozitiviști, le spune ascultătorilor săi: „Singura mea datorie e de a vă expune fapte și de a vă arăta cum s-au produs"[15]. Și traducătorul lui englez scrie în prefața la *Filosofia artei*: „Aceste prelegeri constau într-o aplicare a metodei experimentale la artă, în același mod în care e aplicată în științe. Oricare ar fi utilitatea sistemului, ea se datorează acestui principiu"[16]. Această afirmație, oricît de eronată, redă fidel însăși convingerea lui Taine. Considerată ca un fapt, opera de artă e pusă în legătură cu alte fapte și condiționată de ele. Ceea ce e în chip evident adevărat. Dar Taine face un pas mai departe, zicînd că opera de artă e un produs al mediului ei și nimic altceva. Ceea ce e mai mult decît Taine, sau oricare alt filosof, ar putea demonstra. Trebuie, scrie Taine, „să stabilim această regulă și anume că, spre a înțelege o operă de artă, un artist, un grup de artiști, trebuie să ne reprezentăm cu exactitate starea generală a spiritului și moravurilor din vremea căreia îi aparțin. Acolo se găsește explicația ultimă; acolo se află cauza primitivă care determină restul"[17]. Analogia preferată folosită de acest filosof naturalist spre a explica arta îi e oferită de botanică. În repetate rînduri el insistă asupra ideii că un poem sau o statuie e comparabilă cu o plantă. Așa cum planta e determinată de climă și de calitatea solului, la fel e și poemul de o anumită „temperatură morală"[18]. Așa cum toate felurile de semințe sînt purtate pe tot globul de vînturile schimbătoare, la fel putem presupune că toate tipurile de talent sînt permanent prezente într-o proporție aproximativ constantă de-a lungul tuturor epocilor istoriei și printre toate popoarele. Iată de ce puterea selectivă, exercitată în viața vegetativă de climă și sol, revine, în viața artistică „temperaturii morale". Să admitem împreună cu autorul că printre talentele artistice ale tuturor vremurilor se întîlnesc aproximativ același număr de temperamente vesele și melancolice. Să mai presupunem că, într-o anumită perioadă, o anumită dispoziție melancolică predomină în viața publică. Nimic mai natural ca, în asemenea împrejurări, orice izbucnire de bucurie să treacă neobservată sau să întîmpine dezaprobare, în timp ce talentul trist, înconjurat de mîhnirea dimprejur, să-și încerce norocul. Rezultatul inevitabil ar fi o recoltă de melancolie și de creații tragice. Taine era prea familiarizat cu istoria artei pentru a nu-și da seama cît de nesatisfăcătoare era această explicație. A încercat deci să-și consolideze concepția cu alt argument. Același principiu de selecție, susține el, care operează o alegere printre talentele disponibile, favori-

[15] *La philosophie de l'art*, ed. 1906, vol. I, p. 12.
[16] *The Philosophy of Art*. Translated by John Durand, 1873, p. 57.
[17] *La philosophie de l'art*, vol. I, p. 7.
[18] *Ibid*., p. 55.

zează „un grup de sentimente, aptitudini şi necesităţi“, iar acestea, cînd se concentrează într-o singură persoană şi sînt puternic manifestate de ea, constituie *omul reprezentativ*, adică un caracter model căruia contemporanii săi îi acordă ca recompensă întreaga lor admiraţie şi întreaga lor simpatie. În Grecia, de pildă, acesta era „corpul gol, de rasă bună şi bine dezvoltat, bine proporţionat, activ, desăvîrşit în toate exerciţiile“[19]. Artiştii, conchide Taine, fie reprezintă acest caracter, fie tind către el[20].

O „explicaţie finală“ trebuie, desigur, să arate ce e realmente şi în sine arta sau o operă de artă. Nici o investigaţie asupra condiţiilor ce-i determină originea şi dezvoltarea nu poate furniza vreodată un asemenea concept definitoriu. De fapt, însuşi Taine consideră necesar să spună ce este opera de artă în sine şi-şi consacră acestei sarcini prima secţiune a tratatului său. Dar aceste definiţii iniţiale n-au nimic de-a face cu „explicaţia finală“ în termeni sociologici. Ele tind spre mult dispreţuita estetică tradiţională şi chiar idealistă. Nu era nevoie de nici o sociologie pentru a descoperi că arta trebuie să reprezinte „caracterul esenţial“ al obiectului ei.

URALISMUL: A ARTĂ DE-RATICĂ.

Între timp, în artă îşi făcuse apariţia mişcarea naturalistă. Primul semnal a fost dat de expunerea pînzelor lui Courbet. Cîţiva ani mai tîrziu, în 1856 publicarea romanului lui Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, spre marea surprindere şi supărare a autorului, a stîrnit o adevărată furtună de pasiuni; lumea şi-a dat seama că fusese întocmit codul unui nou tip de creaţie artistică. Avocaţii „realismului“, cum era denumit noul stil, erau preocupaţi să-şi dezvolte vederile revoluţionare într-o doctrină care, la rîndul ei, a dat naştere „esteticii naturaliste“[21]. Pînă la un anumit punct, această estetică reprezenta o transpunere a concepţiilor pozitiviste din limbajul sociologului în cel al artistului. Filosoful pozitivist a ridicat omenirea la rangul de adevărat agent şi vehicul al gîndirii filosofice. Pretindea că în această privinţă el nu e decît purtătorul de cuvînt al vremii sale. Artiştii moderni îl acompaniau cu declaraţii similare. Jules Antoine Castagnary (1830—1888), prieten al lui Courbet şi elocvent codificator al principiilor noii şcoli, scrie: „Pictorul nostru va fi astfel al timpului nostru, va trăi viaţa noastră, cu moravurile şi ideile noastre. Sentimentele pe care i le va trezi societatea şi spectacolul obiectiv, el le va reda în imagini în care noi ne vom recunoaşte pe noi înşine ca şi ambianţa noastră“[22]. Courbet însuşi exclamă hiperbolic: „A face versuri e ceva necinstit; a vorbi altfel decît vorbeşte toată lumea e o poză aristocratică“[23]. Întocmai

[19] *Ibid.*, p. 70.
[20] *Ibid.*, p. 71.
[21] Acest curent de gîndire şi-a găsit de curînd un istoric competent în persoana lui René König, *Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. Ein Beitrag zur systemwissenschaftlichen Betrachtung der Künstlerästhetik*, 1931.
[22] *La philosophie du salon de 1857*, 1858, p. 188.
[23] Gros-Kost, *Courbet, souvenirs intimes*, 1880, p. 31.

după cum pentru pozitivist toate obiectele imaginabile sînt pur şi simplu fenomene, fapte cu drepturi şi demnitate egală, tot astfel şi artistul adoptă o imparțialitate de perspectivă similară. Unul dintre biografii contemporani ai lui Courbet spune exagerînd oarecum: „Reforma lui nu presupunea mult mai mult decît selecția subiectelor, cărora le acorda fără discriminare onorurile penelului său «democratic»[24]. „Imitație scrupuloasă a naturii", „studiu după natură", „semnătura naturii însești" — iată cuvintele cu care se vesteau schimbările şi pe care le propovăduiau criticii şi artiştii. „Natura aşa cum e, chiar dacă nespălată, iată ceea ce dorea el. Nimic nu-i repugna dacă era adevărat, nici chiar un defect", scrie un alt critic cu privire la Courbet[25]. Afirmația lui Constable că artistul față-n față cu natura trebuie să uite că a văzut vreodată un tablou a stîrnit un ecou prelungit[26]. De vreme ce artistul pretinde că obiectivul lui e adevărul şi numai adevărul, el trebuie să se considere ca un om de ştiință. Confuzia dintre artă şi ştiință, risipită anterior de romantici, reapare acum, fără o mai bună argumentare, dar într-o tonalitate oarecum diferită. De data asta, rolul conducător în această unire forțată revine ştiinței. Atît poeții cît şi pictorii duc război împotriva imaginației şi în folosul realității. Trebuie să ținem seama, e drept, de un anumit grad de subiectivitate ce provine din temperamentul artistului. Dar trăsătura naturală care-i scapă unui artist va fi cu atît mai bine exteriorizată de altul, şi toți artiştii luați împreună vor revela pînă la urmă adevărul întreg. „Singurul adevărat pictor peisagist", scrie Castagnary, „e omenirea."[27] O dată cu ideea de selecție artistică şi de „caracter esențial", ca să ne exprimăm în terminologia lui Taine, e aruncat peste bord şi vechiul concept de frumos ca valoare etern valabilă. Castagnary declară că aşa ceva nu e decît o idee abstractă care acoperă fenomene diferite, fenomenele variind în funcție de condițiile sociale şi chiar de la individ la individ[28]. Fiecare perioadă („perioadă" fiind un subiect colectiv alcătuit din membrii contemporani ai societății) trebuie să-şi lămurească semnificația concretă pe care doreşte s-o ataşeze termenului abstract de frumusețe.

ARTISTUL S[...] TOARCE PE[...] MINT: POET[...] CA EXPERIM[...] TATOR.

Pozitivismul şi realismul artistic fac corp comun. Doctrina lui Comte se baza pe refuzul dea admite o altă lume dincolo de aceasta. Prăbuşirea vechiului crez transcendental împreună cu un mileniu de transmundanitate creştină i-a condus pe artişti către lumea prezentă de aici. Pentru ei, pămîntul avea să însemne mai mult decît însemnase vreodată pentru înaintaşii lor: el avea să fie atît raiul cît şi infernul. Văzîndu-se privați de lumea invizibilă,

---

[24] Comte H. d'Ideville, *Gustave Courbet, Notes et documents sur sa vie et son œuvre*, Paris, 1878, pp. 107 urm.
[25] Gros-Kost, *op. cit.*, p. 77.
[26] König, *op. cit.*, p. 24.
[27] *Ibid.*, p. 52.
[28] *Ibid.*, pp. 102 urm.

ei s-au agăţat şi mai pătimaş de cea vizibilă. „Şcoala naturalistă", scria Castagnary, „e doritoare să capteze formele lumii vizibile"[29]. Ideea de imitare minuţioasă a naturii poate fi lesne ridiculizată ca o eroare estetică grosolană. Dar în cazul de faţă ea era ceva mai mult: expresia unei iubiri proaspete şi încă neîncercate.

Estetica naturalistă culminează în eseurile teoretice ale lui Émile Zola (1840—1902). Artistul modern, după opinia lui, e mai puţin preocupat de individul uman decît de organismul social, acesta din urmă reprezentînd o mare asemănare cu corpul organic din natură. Opera romancierului e aceea a unui sociolog şi psiholog ştiinţific. Principalul său obiect e adevărul. Asemeni unui om de ştiinţă, el scrie sub îndrumarea unei ipoteze preconcepute şi aplică regulile derivate din ea la un caz selecţionat[30]. Rezultatul va fi „un colţ de natură văzut printr-un temperament"[31]. Această intervenţie a personalităţii artistului nu înseamnă însă arbitrar. Concepţiile sale, artisticeşte valabile, conţin sugestii pentru cercetări şi verificări viitoare. Astfel, el devine un pionier al ştiinţei, care deschide noi drumuri cunoaşterii. Asemeni unui om de laborator, artistul îşi fixează condiţiile iniţiale şi punctele de plecare. După ce pune astfel în mişcare acţiunea, el îşi asumă rolul de simplu observator. Analiza efectuată în acest mod slujeşte unui scop practic suprem. Nu se poate imagina operă mai nobilă şi mai vastă ca semnificaţie decît aceea care ne învaţă cum să devenim „stăpîn al binelui şi răului, cum să guvernăm viaţa, cum să guvernăm societatea..."[32]

Din fericire, artistul Zola e mai înţelept decît teoreticianul. Naturalismul artistic al celui care a scris *La faute de l'abbé Mouret*, document tîrziu al cultului romantic al naturii, îşi înfige rădăcinile în realitate mai adînc decît o poate face dogma lui. Zola se apropie de înţelesul naturalismului tocmai cînd se gîndeşte mai puţin să şi-l teoretizeze. Punîndu-şi ideile în gura eroului său, el scrie: „O, bunule pămînt, ia-mă, tu care eşti mama obştească, unicul izvor de viaţă, tu, veşnic, nemuritor, în care se roteşte sufletul lumii, acea sevă ce răzbate pînă în pietre şi preschimbă copacii în fraţi înalţi ai noştri. ... Tu singur vei fi în opera mea ca o forţă primordială, mijloc şi scop totodată, arca imensă, în cuprinsul căreia toate lucrările sînt însufleţite de duhul tuturor fiinţelor!"

Jean-Marie Guyau (1854—1888), care citează aceste cuvinte[33], a încercat să depăşească atît unilateralitatea esteticii naturaliste cît şi a celei idealiste, arătînd că rădăcina lor comună trebuie găsită într-o mai largă concepţie despre

[29] *Ibid.*, p. 105.
[30] *Le roman expérimental*, 5e éd., Paris, 1881, p. 49.
[31] *Ibid.*, p. 111.
[32] *Ibid.*, p. 24.
[33] *L'art au point de vue sociologique*, 6e éd., 1903, p. 78.

realitate. Vor exista totdeauna două tipuri de artişti: artistul care, asemenea lui Zola, tînjeşte după unirea cu pămîntul, şi celălalt care visează să se înalţe la cer. Dar la o examinare filosofică, aceste concepţii aparent contradictorii se dovedesc a fi aspecte ale unui adevăr unic. Se poate ca opera pronunţat realistă, în ciuda supunerii sale faţă de natură, să nu reuşească a înţelege limbajul lucrurilor reale. Aceasta însă e singura justificare a realismului: faptul că toate lucrurile vorbesc şi că merită să le asculţi. Idealistul, pe de altă parte, rămîne credincios adevărului numai dacă posibilul, la care ţinteşte, se revelă ca real în curs de înălţare către o treaptă superioară a dezvoltării lui[34].

Propria teorie a lui Guyau poate fi privită ca o unificare a celor două curente de gîndire, naturalist şi idealist, într-o metafizică romantică a Vieţii. El defineşte arta ca „un întreg metodic de mijloace alese pentru a crea acea stimulare generală şi armonioasă a vieţii conştiente care constituie sentimentul frumosului“[35]. Sentimentul frumosului e explicat prin ceea ce s-ar putea unmi o „introiecţie“ a ideii de ordine socială, „cea mai înaltă formă a sentimentului de solidaritate şi unitate în armonie; ea reprezintă conştiinţa unei societăţi în viaţa noastră individuală“[36]. Într-un mod similar, fenomenul estetic al expresiei devine o expansiune a simpatiei dincolo de graniţele tovărăşiei umane[37]. Dar noţiunea de societate depinde de un concept mai cuprinzător de viaţă. „Principiul artei . . . e însăşi viaţa. . . . Ţelul cel mai înalt al artei e, în definitiv, să facă a zvîcni inima omului şi, aşa cum inima e însuşi centrul vieţii, arta trebuie să se întreţească cu întreaga existenţă morală şi materială a omenirii.“[38]

MIŞCARE PENTRU ROMANT ZILUZION

Gînditorii sociologi ai şcolii saint-simoniste şi pozitiviste din Franţa au dat glas exigenţelor morale ale noii societăţi. Arătînd spre omenirea care se zbătea în suferinţă, spre masele care se grămădeau în centrele industriale şi tînjeau după o îndrumare intelectuală şi după fericire, ei i-au spus artistului: Iată lumea noastră şi a ta, iar alta în afara ei nu există. Ajută-ne să salvăm omenirea şi să durăm o viaţă nobilă şi liberă. Acest apel ideal a fost impus printr-o presiune brutală. Cei care nu-şi modelau expresia după configuraţia civilizaţiei de masă moderne, cu patronul ei capitalist ca şi cu victimele asupririi sociale, riscau să moară de foame. Romanul lui Victor Hugo *Les Misérables* arată împăcarea poetului atît cu exigenţa morală cît şi cu cea materială. El înfăţişează aspiraţiile sociale sub veşmîntul romanului senzaţional „industrializat“ introdus de Eugène Sue. A devenit astfel vizibilă latura neplă-

---

34 *Ibid.*, p. 75.
35 *Ibid.*, p. 16.
36 *Ibid.*, p. 10.
37 *Ibid.*, p. 15.
38 *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, 10e éd., 1921, pp. VII, urm.

cută a acestei condiții. Artistul, acceptînd să preia conducerea maselor, era pe cale de a deveni slujitorul lor obedient. Cum avea să mai supraviețuiască oare arta și frumosul sub presiunea teribilă a unei umanități înstrăinate de tradiția estetică fie din pricina vieții dure, fie din pricina goanei lacome după avere? Forța acestei întrebări a fost profund simțită de un grup de artiști și scriitori care s-au decis să se împotrivească ferm procesului de adulterare a artei de către lumea modernă. Ei au început prin a apăra cu absolută intransigență izolarea și puritatea artei. Această mișcare, cunoscută sub denumirea de „artă pentru artă“, își are originea în Franța. Gustave Flaubert (1821–1880), Théophile Gautier (1811–1872), Edmond și Jules de Goncourt (1822–1896, 1830–1870) și Charles Baudelaire (1821–1867) au fost conducătorii ei recunoscuți. În Anglia, ea a fost reprezentată de Walter Pater (1834–1894) și Oscar Wilde (1856–1900); iar americanul Edgar Allan Poe (1809–1849), a cărui viață s-a sfîrșit înainte de dezvoltarea mișcării, poate fi considerat ca pionierul ei. Acești oameni sînt legați în parte de o prietenie intimă, în parte de admirația reciprocă și mai presus de orice de o perspectivă comună asupra vieții și artei, care, deși n-a fost expusă într-o formă sistematică de nici unul dintre ei, e de o consecvență remarcabilă. În comparație cu contururile clare ale acestui sistem, variațiile datorate temperamentului și caracterului personal și național, oricît de considerabile în ele însele, sînt de mică însemnătate. Cît despre filiația istorică a mișcării, ea a fost fără îndoială o continuare a romantismului. Doctrina lui Friedrich Schlegel conține germenii ideologiei sale, iar Heinrich Heine, trăind la Paris ca refugiat, a făcut cunoscută evanghelia romantică a libertății artei. Membrii mișcării au dus mai departe viziunea romantică a frumosului în contrast cu o lume fățiș ostilă. Erau niște romantici deziluzionați[39].

În timp ce industrializarea lumii civilizate se desfășura cu rapiditate și în chip inexorabil, păzitorii moștenirii romantice au întors spatele acestui spectacol dezgustător. În singurătatea studiilor și cercurilor lor esoterice, ei au aprins cultul pasionat al frumosului. Acest crez e exprimat uneori în limbajul antic al platonismului. Ca și Marius Epicureul al lui Walter Pater, ei pretind a se număra printre cei care trebuie să fie „desăvîrșiți de iubirea

[39] Problema momentului cînd a apărut pentru prima dată lozinca „artă pentru artă“ a fost elucidată recent de către Rose J. Egan (*The Origin of the Theory „Art for Art's Sake“*, în *Smith College Studies in Modern Languages*, vol. 2, nr. 4, vol. 5, nr. 3). Deosebit de această problemă minoră, teza d-rei Egan este că doctrina „artei pentru artă“ nu reprezintă o creație originală a grupului de scriitori francezi cărora li se atribuie îndeobște, ci că ea a preexistat în filosofia și critica germană. În măsura în care e vorba de conceptul unei arte „autonome“, această derivație e cu siguranță corectă. Dar dezvoltarea acestui principiu la Winckelmann, Goethe sau Schlegel, pe de o parte, și la Flaubert sau Wilde, pe de alta, e cu totul diferită. Pare deci recomandabil să rămînem credincioși opiniei tradiționale cu privire la începuturile acestei mișcări. Investigația asupra rădăcinilor istorice ale oricărui fenomen e foarte lesne tentată să se prefacă într-o derivație *ab ovo*.

pentru frumusețea vizibilă"[40]. Mai frecvent, discursul lor cunoaște accentele pasiunii senzuale. Gautier, printr-un personaj din romanul său, mărturisește: „Am rîvnit Frumusețea, fără a fi știut ce doream. E ca și cum te-ai uita la soare fără gene, ca și cum ai atinge o flacără. Sufăr îngrozitor. Să nu fii în stare să devii asemenea acestei desăvîrșiri, să nu dispui de mijlocul de-a o reda și de a-i face și pe ceilalți s-o simtă"[41]. Înălțată pe culmi supraomenești de o venerare frenetică, frumusețea ia un aspect de măreție teribilă sau de splendoare răutăcioasă și mohorîtă ca idolul unui cult barbar. „Ce dacă vii de la Satan sau de la Dumnezeu?" întreabă Baudelaire în al său *Imn Frumuseții*[42].

Frumusețea e o valoare supremă și absolută. Această idee simplă generează două scheme de gîndire diferite. În prima dintre aceste scheme, în „estetismul practic", ideea supremației frumuseții e adoptată în sens global. Viața trebuie să fie frumoasă, iar toate celelalte valori ale ei, bine, adevăr, cinste și înțelepciune, trebuie să se afle fie cuprinse în excelența estetică, fie în subordinea ei. Nici unul dintre scriitorii mișcării artei pentru artă nu a dezvoltat complet această idee și nici n-a încercat s-o întrupeze în propria-i viață. Nici unul n-a simțit atît grandoarea cît și mizeria „vieții estetice" așa cum au făcut-o Kierkegaard sau Nietzsche. Cu toții însă au întrezărit-o ca pe o posibilitate. Îi fascina, chiar dacă-i respingea. Walter Pater înjghebează un epicureism la nivelul secolului al XIX-lea: o lume formată prin interacțiunea atomilor culminează în cea mai rafinată și vie experiență, senzația frumuseții. „Căci șansa noastră stă . . . în a obține cît mai multe pulsații posibile într-un timp dat."[43] Flaubert găsește o imagine frapantă: nebunii sînt aceia care, pe țărmul vieții, se apucă să numere firele de nisip. Aceasta e rasa filosofilor, entuziaștii morocănoși, care au nevoie de concluzii și urmăresc un scop. „Știi ce trebuie să facem pe plajă? Trebuie să îngenunchem sau să ne plimbăm. Plimbă-te!"[44] Oscar Wilde, cu o mai ascuțită apreciere a implicațiilor morale ale unei vieți estetice, născocește tipul profesorului de corupție elegant. Personajul său Lordul Henry predică evanghelia „vieții tratate artisticește": orice fel de conduită, chiar și crima, e privită ca „o metodă de a-ți procura senzații". „Trăiește!", exclamă el, „Trăiește-ți viața minunată din dumneata. Nu scăpa nimic. Fii pururi în căutare de noi senzații. Nu te speria de nimic!"[45] Ideea cu care Thomas de Quincey, în eseul său despre *Asasinatul ca una dintre artele frumoase*, se jucase în chip umoristic, era acuma

---

40 *The Renaissance*, Modern Library, p. 26.
41 *Mademoiselle de Maupin*, p. 37.
42 *Les Fleurs du Mal*, *Hymne à la Beauté*.
43 *The Renaissance*, *Conclusion*.
44 Flaubert, *Correspondance*, III, 120.
45 *The Writings of Oscar Wilde*, New York, 1931, 5 vol.; vol. 3, *Dorian Gray*, pp. 388, 386, 47.

pe punctul de a fi luată în serios. Nimic cu excepția crimei nu părea suficient spre a potoli setea de emoții neîncercate. Wilde nu e Dorian Gray așa cum Walter Pater nu e Marius Epicureul. Și chiar dacă nu e identic cu această creatură fictivă, cedează nebunește ispitei idealului imaginat. În *De Profundis*, el relatează în cîteva trăsături povestea prăbușirii sale. Întîi se laudă cu darurile și realizările lui anterioare: „Tratam arta ca realitate supremă și viața ca un simplu mod de ficțiune". Apoi, ca și cînd nu și-ar da seama de legătura dintre această confuzie și catastrofa ce rezultă din ea, el continuă: „Dar m-am lăsat ademenit de lungi incantații de tihnă irațională și senzuală. M-am amuzat să fiu un hoinar, un dandy, un slujitor al modei. ... Ostenit să tot fiu pe înălțimi, am coborît deliberat în abisuri, în căutarea de noi senzații"[46]. Comparat cu această experiență dezastruoasă, dandysmul lui Barbey d'Aurevilly, Théodore de Banville, Baudelaire și Whistler nu reprezintă nimic mai mult decît apropierea nenocivă de o idee. Dandy-ul înțelegea îmbrăcămintea elegantă ca un simbol al aristocratului într-o epocă democratică. Mîndru, de o independență sălbatică, el evită disprețuitor orice contract cu lucrurile vulgare. Nu neapărat artist el însuși, dandy-ul e devotat frumuseții și înzestrat cu delicatețe artistică. O viață călăuzită numai de frumusețe se dovedește însă impracticabilă. E refractară prin însăși natura ei sistematizării teoretice: ideile filosofice sînt apreciate numai în măsura în care „ne pot ajuta să surprindem ceea ce altminteri ar fi putut trece neobservat de către noi", ca instrumente menite trezirii și incitării spiritului omenesc la o existență a sensibilității vii[47].

A DE DRA- FRUMUSEȚII ...ATA DU- ARTIS-

Estetismul ajunge cu adevărat la o înțelegere cu viața numai printr-o trecere de la o filosofie practică generală la ceea ce s-ar putea numi „estetism artistic", filosofia artiștilor pentru uzul lor propriu. Principiul fundamental e modificat acum și restrîns printr-un adaos: În artă, sună el (și asta înseamnă: nu în viață ca atare), frumusețea e o valoare supremă și absolută. Viața nu mai e subordonată artei, dar în interiorul vieții e reclamat un domeniu autonom pentru artă. Arta, cu valoarea ei specifică, există numai pentru sine. Ea își atinge propriu-i scop prin faptul de a fi frumoasă. „Noi credem", scrie Gautier în editorialul său de prezentare ca director al periodicului *L'Artiste*[48], „în autonomia artei; pentru noi, arta nu e un mijloc, ci scopul; un artist care urmărește un alt obiectiv decît frumosul nu e artist după opinia noastră." „De regulă", spune același autor, „un lucru care devine util încetează de a mai fi frumos"[49]. Arta n-a fost niciodată slujită cu un devotament mai fierbinte ca de acești apărători ai purității ei neprihănite. Nu se dădeau înapoi de la nici o privațiune și de la nici un sacrificiu; nici o muncă nu era socotită

---

[46] *Ibid.*, IV, 29.
[47] Pater, *loc. cit.*
[48] 14 decembrie 1856.
[49] *Préface des Premières Poésies*, 1832.

prea grea în slujba acestei mari stăpîne, care, la rîndul ei, era „în chip egoist preocupată de propria-i perfecțiune“[50]. „Cu cît capăt mai multă experiență în arta mea, cu atît arta devine pentru mine un supliciu. ...Puțini oameni, cred, vor fi suferit mai mult ca mine de pe urma literaturii“, mărturisește Flaubert[51]. O neliniște similară, dar amestecată cu bucurie, ni se dezvăluie în *Rugăciunea* lui Baudelaire: „O, Doamne, îndură-te și dă-mi putința de a face cîteva versuri frumoase care să-mi dovedească mie însumi că nu sînt cel din urmă dintre oameni, că nu sînt inferior acelora pe care îi disprețuiesc“[52]. Oscar Wilde, dizgrațiat, condamnat, aruncat în temniță, se întoarce, în adînca lui suferință, către artă ca spre o salvatoare: „Dacă aș putea produce măcar o singură operă de artă frumoasă, aș fi capabil să-i fur răutății veninul și lașității sarcasmul și să smulg din rădăcini limba disprețului“[53]. Frumosul artistic, ridicat în slavă în prezența unui public insensibil, e obținut cu prețul unei izolări extreme. Aceasta e semnificația „artei autonome“. În a sa *Conferință de la ora zece* (1888), Whistler spune: „Maestrul nu are nici o legătură cu momentul în care se ivește — e un monument de izolare, sugerînd tristețe — neavînd nici un rol în progresul contemporanilor săi“[54]. După Wilde, „prima condiție a creației e capacitatea criticului de a recunoaște că sfera Artei și sfera Eticii sînt absolut distincte și separate“[55].

Dar viața e în esență unitară. A fi cu adevărat unitar e, după Platon, temelia fericirii omenești. Grația involuntară a unui cîntec simplu și sincer, a unui joc copilăros și a rîsului plin de voie bună — toate acestea sînt excluse din împărăția noii arte. Frumusețea ei, ca aceea a unei zeițe arhaice, e întronată într-o maiestate severă și obișnuită să primească jertfe ciudate și teribile. De vreme ce arta, despărțită de viață, nu încetează a face parte din viață, artistul e silit să ducă două vieți. Evocatorul unei frumuseți pînă la el necunoscute, ridicat parcă în chip magic deasupra nevoilor acestui corp firav și hrănindu-se cu viziuni strălucitoare, duce în același timp viața monotonă, trudnică și respectabilă a mult disprețuitului burghez. Flaubert notează: „Susțin, și asta ar putea fi o dogmă practică a vieții artistice, că trebuie să ne împărțim viața în două; să trăiești ca un burghez și să gîndești ca un semizeu. Satisfacțiile trupului și cele ale minții nu au nimic comun unele cu altele“[56]. Această viață dublă e de folos atît artei cît și persoanei artistului. Pasiunile și afectele, cărora li se refuză exprimarea deplină în viață, se revarsă în operă. În același timp, evadarea din viață în artă reprezintă autoconser-

[50] J. A. McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 1924, p. 136.
[51] *Correspondance*, III, 154.
[52] *Petits poèmes en prose: À une heure du matin.*
[53] *De Profundis*, în *Works*, IV, p. 41.
[54] J. A. McNeill Whistler, *Ten o'clock Lecture*, *op. cit.*, p. 155.
[55] *The Critic as Artist*, în *Writings*, V, 210.
[56] *Correspondance*, II, 259.

varea unui suflet de o sensibilitate prea delicată. „Ai să zugrăvești vinul, dragostea, femeile, gloria, cu condiția, bătrîne, de a nu fi nici bețiv, nici amant, nici soț, nici răcan. Amestecat în viață, o vezi prost, suferi sau te bucuri de ea prea mult."[57] Flaubert a transpus în viață aceste cuvinte, îndurînd o recluziune monastică de-o viață într-un tîrg de provincie. Romanticul, oscilînd între disprețul față de lume și speranța entuziastă de a și-o asimila propriei sale inimi, se considerase pe sine drept cel mai fascinant subiect al artei lui. Acum, persoana artistului, instrument nedemn al realizărilor lui artistice , apare pur și simplu ca un alt specimen al unei realități alienate. „Un mare poet", spune Wilde prin intermediul Lordului Henry, „e cea mai puțin poetică dintre toate creaturile."[58] Artistul va continua să ducă o viață emoțională și afectivă, dar aceasta va fi alungată în adîncurile ființei sale. Cu vorbele lui Flaubert: „Fiecare dintre noi are în inimă o cameră regală; eu am zidit-o, dar nu e distrusă."[59]

Artistul, exilat, ca să zicem așa, din propriul lui eu, se simte despărțit printr-o prăpastie de lumea înconjurătoare, de publicul său. Își revarsă întregul dispreț asupra burghezului, adică non-artistul, și o face în înseși cărțile pe care speră ca victimele lui să i le cumpere și să i le citească. Firește, nu va admite că e vinovat de această contradicție. Va susține sus și tare că artiștii scriu „pentru egalii lor" sau cel puțin, cum adaugă șovăitor Barbey d'Aurevilly, „pentru cei care-i înțeleg"[60]. E semnificativ că partizanii noii școli au eșuat ca dramaturgi; arta care necesită răspunsul imediat al unui public mai larg era peste puterile lor. Societatea burgheză s-a răzbunat împotriva ultragiului al cărui obiect era, savurîndu-și propriul portret disprețuitor ca pe un nou condiment. Arta pentru artă a devenit un lux în beneficiul inactivilor și bogătașilor, al acelora care își puteau îngădui să ducă o „a doua viață" dedicată oțiului. Mișcarea din Franța s-a adaptat societății celui de-al doilea imperiu. S-a dezvoltat pe seama unei clase burgheze prospere, care fusese scăpată de responsabilitatea politică de către o dictatură liberală. Cînd armata a capitulat la Sedan și inamicul a înaintat spre Paris, a sunat și ceasul estetismului francez. O realitate teribilă a măturat artificiul unei „vieți duble".

ALUL CLARI-
I ŞI OBIEC-
TAŢII.

Emanciparea artei de viață își pune pecetea atît pe forma artistică propriu-zisă cît și pe viața în care această formă ia naștere. *De nobis ipsis silemus* e deviza înscrisă pe creațiile esteților. Musset, care dădea pur și simplu glas la tot ce-i trecea prin cap, într-o dicțiune fluentă, cam diluată și adeseori neglijentă, e cu siguranță condamnat. Artistul de tip nou, ca și savantul, își fixează obiectul cu ochi reci și calmi. În repetate rînduri își face apariția

---

[57] *Ibid.*, II. 23.
[58] *Writings*, III, 105.
[59] *Correspondance*, III, 258.
[60] *Préface* la *Une vieille maîtresse*.

ideea științei ca model al artistului modern. În această privință, mișcarea artei pentru artă și naturalismul artistic coincid. Sfatul lui Flaubert e: „Încearcă să te agăți de știință, de știința pură; iubește faptele în sine; studiază ideile așa cum naturaliștii studiază țînțarii“[61]. Și o spune cu toată sinceritatea. Faubert însuși s-a dus la fața locului să studieze scena romanului său *Salammbô*. Se cufundă în studii psihiatrice în timp ce lucrează la *Ispitirea Sfîntului Anton*, iar mai tîrziu dobîndește cunoștințe științifice despre isterie și alienarea mintală[62]. O curiozitate științifică similară găsim la Poe, la frații Goncourt și la Leconte de Lisle. Walter Pater scrie: „Artistul literar e cu necesitate savant“[63], iar prietenul lui Flaubert, Bouilhet, în scrupulozitatea lui științifică, merge pînă acolo încît ia lecții de chineză[64]. Ceea ce nu înseamnă însă că acești oameni cred oricum în știință. Înclinația lor către minuțiozitatea științifică se însoțește chiar, ca la Flaubert, cu dispreț față de rezultatele științifice. Metodele științifice sînt adoptate numai în măsura în care ele slujesc unui scop artistic. La fel, claritatea logică e apreciată nu în sine, ci avînd în vedere efectul ei asupra sensibilității umane. Pater vorbește despre „o frumusețe poetică în simpla claritate a gîndului, farmecul realmente estetic al austerității reci a minții: ca și cum înrudirea acesteia cu claritatea luminii fizice ar fi ceva mai mult decît o simplă figură de vorbire“[65]. Această claritate intelectuală a izolat noua artă de mai toate creațiile romantice, amintindu-ne de stilul clasic. În știință, atitudinea imparțială a cercetătorului e prețuită nu numai de dragul ei, ci și pentru rezultatele obținute. Dacă artistul adoptă o atitudine similară, el caută valoarea intrinsecă. Izolarea și detașarea observatorului e savurată ca un farmec estetic. Numai în foarte puține cazuri, descrierile realiste ale esteților izvorăsc dintr-o simpatie reală față de obiect. De regulă, acești artiști simt natura, faptele, realitatea de toate zilele ca pe ceva străin, dușmănos ori chiar meschin și vrednic de dispreț. „Lumea crede“, scrie Flaubert în legătură cu *Doamna Bovary*, „că mor după realitate, pe cînd eu o detest.“[66] Frumusețea Alpilor nu-i impresionează în nici un fel cugetul, iar Baudelaire, foarte apropiat de el în privința atitudinii față de natură, visează pajiști pictate în roșu, rîuri aurii, copaci albaștri. Cu nuanțele ei originare, natura i se pare monotonă și plicticoasă[67]. Wilde simte în același fel: „Propria-mi experiență e că din ce studiem mai mult arta, ne pasă mai puțin de natură. Ceea ce ne dezvăluie realmente arta e lipsa de intenție a

---

[61] A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, 1906, p. 271.
[62] Correspondance, III, 207.
[63] *Appreciations*, 1922, p. 12.
[64] Cassagne, *op. cit.*, p. 377.
[65] *Marius the Epicurean*, p. 102.
[66] *Correspondance*, III, 85.
[67] Jules Levallois, *Mémoires d'un critique*, p. 95.

naturii, imaturitățile ei ciudate, extraordinara monotonie, condiția ei absolut nedesăvîrșită“[68].

Zugrăvind realitatea cu o atenție rece și migăloasă acordată detaliilor, artistul își afirmă superioritatea față de șocul impresiilor stranii, derutante, fascinante sau dezgustătoare. Reprezentîndu-le, el le previne și le combină într-o imagine pe care o ține la o anumită distanță de propriile sale reacții spontane. Acest ideal al unei imagini obiective, stabilite, ca și cînd ar fi exterioară atmosferei nebuloase și turbulente a vieții lăuntrice, în domeniul neutru al formei, culorii și luminii, e mai ușor atins de către pictură și sculptură decît de poezie. De aceea frații Goncourt laudă profesiunea pictorului. Gautier regretă că și-a abandonat prima vocație, care era pictura, iar Baudelaire își extrage inspirația nu de la poeți, ci de la Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya și Delacroix[69]. Răceala unei imagini obiective nu înseamnă absența expresiei, ci expresia propriei răceli a artistului, perfecta lui stăpînire de sine. Cu cît mai incitant în sine e subiectul reprezentat, fie în farmecul lui senzual sau apelul pătimaș, fie în violența sau cruzimea lui, cu atît mai impresionantă e seninătatea disprețuitoare a relatării artistice. Chipul unui om în al cărui cuget clocotesc dorința și frica, pasiunea și groaza, dar care-și controlează simțămintele printr-un puternic efort de voință, poate fi mai expresiv decît cel al unei persoane care se lasă în voia impulsurilor naturii sale. Artistul modern adoptă tocmai primul tip de expresie, socotindu-și-l congenial. Dar cum suprimarea afectivității necesită un efort perseverent, arta lui e mai gravă și mai sumbră. Fiecare operă e monumentul unei victorii cîștigate după o luptă dureroasă. Cum în spatele operei stă o viață dublă, opera arată, ca să zicem așa, două fețe. O față exprimă bucuria mîndră și triumfătoare, limpezimea bărbătească a filosofului. Cealaltă e melancolică și contorsionată ca o mască tragică. Artistul care dorește să-și ascundă sentimentele se găsește într-o situație paradoxală. Ascunzîndu-se, el se divulgă; deoarece el își exprimă nu numai sentimentele, ci și repulsia și rușinea pe care i le pricinuiește exhibarea vieții sale lăuntrice. Cînd scriitorul Feydeau și-a pierdut soția, Flaubert își exprimă simpatia și totodată condoleanțele. „Ai și ai să mai ai tablouri bune și ai să poți face studii bune! Sînt foarte scump plătite. Burghezii habar n-au că le servim inima noastră. Rasa gladiatorilor nu s-a stins, fiecare artist e unul. Își amuză publicul cu agoniile lui.“[70]

---

[68] *Decay of Lying*, în *Intentions and the Soul of Man*, *Writings*, V, p. 3, Cf. J. A. Mc-Neill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 1924, p. 143: „Natura e de obicei inexactă”.

[69] Cassagne, *op. cit.*, p. 366.

[70] *Correspondance*, III, 170.

POE: RA LITATEA PURE".

Arta preconizată și produsă de această mișcare e mai rațională decît orice altă artă, și în același timp și mai irațională. Rațiunea și pasiunea, intelectul și senzualitatea nu sînt mediate aici de infinite tranziții ca în arta clasică, ci alăturate cu forța și unite printr-o căsătorie mistică. Meșteșugarul artist lucrează la lumina maximă a conștiinței lui raționale, supraveghind și controlînd îndeaproape fiecare pas. Dar claritatea astfel creată nu e lumina liberă a zilei , ci o lumină de proiector care pune într-un relief acuzat toată concepția elaborată a unei fațade. Cum corpul principal al clădirii se ghicește dincolo într-o beznă de nepătruns, efectul produs e straniu. Citind un poem precum *Corbul*, sîntem cuprinși de-o ușoară beție, ne simțim invadați de o groază concretă, de singurătate și de o melancolie insondabilă. Poe însă, în faimosul eseu *Filosofia compoziției*, ne arată acel *modus operandi* cu ajutorul căruia au fost îmbinate versurile respective. Poemul ar fi putut fi un ceasornic. Pornind la lucru, artistul își alege efectul pe care dorește să-l producă, arta lui constînd în a descoperi și aplica mijloacele potrivite acestui scop. Considerația inițială, relatează Poe, a fost cea privitoare la întindere[71], hotărîndu-se la circa o sută de versuri. Numai un poem scurt, nedepășind limitele unei singure ședințe de lectură, poate, după părerea lui, să fie savurat ca un tot sensibil frumos. Esența frumuseții e „elevația intensă și pură a sufletului" generată de poem[72], iar obținerea acestui efect e singura preocupare a artistului. Poezia ca artă a cuvintelor e „crearea ritmică a frumuseții. Singurul ei arbitru e gustul. Cu intelectul sau cu conștiința nu are decît relații colaterale"[73]. Determinarea lungimii poemului decurge astfel dintr-o reflecție asupra naturii artei și a frumosului.

Continuîndu-și analiza *Corbului*, Poe încearcă să demonstreze „că nici un punct din compoziția lui nu e atribuibil nici accidentului, nici intuiției — că opera a mers pas cu pas către desăvîrșirea sa cu precizia și consecvența rigidă a unei probleme matematice"[74]. Avînd în vedere efectul general dorit, el alege pentru manifestarea frumuseții tonul cel mai eficace, și anume, crede el, tristețea. Despre ideea că poetul exprimă o stare de spirit proprie nici nu poate fi vorba. Melancolia exprimată e un mijloc calculat astfel încît să producă un anumit efect și nimic altceva. Și moartea unei femei, combinînd ideea de frumusețe cu aceea de moralitate e folosită întrucît pare a fi cel mai melancolic și cel mai poetic motiv din lume. Urmîndu-și inducția, poetul caută un anumit „condiment" artistic, dînd pînă la urmă peste un expedient vechi și universal utilizat, refrenul. Decide să-l perfecționeze și să exploateze la maximum recurența monotonă a cîtorva sunete fascinante. Îi vine în minte

71 *Complete Works*, ed. by J. A. Harrison, vol. XIV–XV, p. 196.
72 *Ibid.*, p. 197.
73 *The Poetic Principle*, *loc. cit.*, p. 275.
74 *Ibid.*, p. 195.

incantatoriul „nevermore", acesta conducîndu-l cu stringență logică la imaginea unui corb — pasărea rău prevestitoare —, la născocirea unei scene adecvate, la elaborarea atentă a punctului culminant care pregătește deznodămîntul. Referitor la alegerea ritmului, Poe ne spune că primul său obiectiv (ca de obicei) a fost originalitatea. Această originalitate n-are nimic de-a face cu exprimarea unor sentimente personale. Ea constă în primul rînd în evitarea formelor uzate și obișnuite. „În genere, pentru a fi găsită, ea trebuie căutată insistent și cu toate că e un merit pozitiv de cea mai înaltă speță, ea necesită în atingerea ei mai puțină invenție și mai multă negare."[75] Baudelaire, pentru care teoria lui Poe e o revelație ce netezește calea propriei sale arte mari, admiră cu deosebire acest concept de originalitate dobîndită[76]. Lupta pentru „noutatea frumosului" reprezintă forma rafinată a „căutării de noi senzații"[77].

Poe a arătat cum se poate manipula un conținut complet irațional într-un mod foarte rațional. Teoria lui pe jumătate revelă și pe jumătate ascunde un misticism senzual. Adevărata artă, scrie el, nu aduce în fața noastră aprecierea pură a frumuseții, ci e „un efort sălbatic de a atinge frumusețea de deasupra"[78]. „Frumusețea de deasupra" e o reminiscență platonică. Dar expresia „efort sălbatic", cu totul discordantă în această ordine de idei, ne face să ne îndoim dacă aspirația e mai mult decît „o tînjire senzuală dîndu-se drept spiritualitate"[79].

Curgerea fără efort a unui limbaj armonios, atît de admirat la Musset și Lamartine, e înlocuită în noua artă rațională de o metodă de compoziție elaborată. Fiecare propoziție e cizelată cu o grijă infinită. Guy de Maupassant descrie astfel modalitatea de compoziție a lui Flaubert: „Posedat de o credință absolută că nu există decît o singură cale de a exprima un lucru, un singur cuvînt pentru a-l evoca, un singur adjectiv care să-l califice, un singur verb care să-l însuflețească, el s-a dedat unei munci supraomenești ca să descopere, în fiecare frază, acel cuvînt, acel verb, acel epitet"[80]. Rezultatul e inevitabil expresia prețioasă și aleasă. Lui Walter Pater, maestru el însuși al stilului prețios, îi place să compare compoziția literară cu arta prelucrării metalelor. Descriind preocuparea lui Flavian pentru puritatea și forța latinei sale materne, el scrie: „O studia cu toată seriozitatea, cîntărind forța precisă a fiecărei fraze și a fiecărui cuvînt, ca și cum ar fi fost vorba de un metal prețios, descîlcind asociațiile tîrzii și întorcîndu-se la accepțiunea originară și nativă a fiecăruia, restaurînd în întreaga-i semnificație toată

---

75 *Ibid.*, p. 203.
76 Cassagne, *op. cit.*, p. 303.
77 Cf. Paul Valéry, *Variété*, II, pp. 162 urm.
78 Poe, *op. cit.*, p. 274.
79 Norman Foerster, *American Criticism*, 1928, p. 50.
80 Citat de Walter Pater, *Appreciations*, p. 29.

bogăția lui de expresivitate figurativă, resuscitîndu-i imaginile uzate sau întunecate“[81].

Stilul „prețios“ tinde să devină artificial. El alungă atunci natura ca vulgară, abominabilă, meschină. „Frumusețea e întotdeauna bizară“, proclamă Baudelaire[82]. Împăratul Algabal, într-una din primele cărți ale lui Stefan George, clădește o lume în întregime artificială: cer, rîuri și pajiști artificiale, e însă incapabil de a face să crească în grădina lui fermecată „floarea întunecată a vieții“. Spre a fi recunoscută ca frumoasă, natura trebuie să se împrumute de la artă. „Un lucru caracteristic pentru ființa noastră“, remarcă Goncourt, „e de a nu vedea nimic în natură care să nu fie o aducere-aminte și o rememorare a artei“. Arta furnizează prototipul lucrurilor, natura, efigia lor palidă: „În fața pînzei unui bun pictor peisagist mă simt mai mult la țară decît în plin cîmp sau în inima unei păduri“[83]. Arta se nutrește din artă, rafinînd procedeele tradiționale, multiplicînd, combinînd și dezvoltînd mijloacele bine verificate. Creația este deci critică practică. Într-unul din eseurile sale, Wilde, reînviind o idee a lui Friedrich Schlegel, arată că adevăratul artist e criticul. Opera de artă, gîndește el, trebuie să fie zămislită printr-o imaculată concepție, neîntinată de contactul cu realitatea brută. Se consideră că această artă născută din ea însăși nu numai că se rotește în propria-i sferă ca un zeu aristotelic; ea e menită a deveni și un *primum mobile*, forța motrice a vieții. Gilbert, în scrierea lui Wilde *The Critic as Artist*, profetizează: „Sînt sigur că, pe măsură ce progresează civilizația și noi ne bucurăm de o mai înaltă organizare, spiritele alese ale fiecărei epoci, spiritele critice și cultivate, vor fi din ce în ce mai puțin interesate de viața reală și vor căuta să-și cîștige impresiile din ceea ce e pecetluit de artă“[84]. „Școala potrivită pentru învățarea artei“, susține Wilde, „nu e viața, ci arta“[85], și se distrează răsturnînd adevărurile estetice care se bucurau de onorurile vremii. Viața, spune el, „imită arta în mult mai mare măsură decît arta imită viața“ și „natura exterioară imită de asemenea arta“[86]. „De unde oare, dacă nu de la impresioniști, luăm acele cețuri brune și minunate care se tîrăsc de-a lungul străzilor noastre, estompînd felinarele și prefăcînd casele în umbre mostruoase?“[87]

Obiecția ridicată frecvent împotriva acestor scriitori, și anume că dădeau prea multă atenție formei și prea puțină ideilor, e întîmpinată constant cu afirmația că însăși această distincție e lipsită de noimă. Sau spuneau ca Baudelaire: „Ideea și forma sînt două existențe unite în una singură“[88]. Or, în opoziția curentă dintre formă și idee, formă și subiect, formă și conținut e o

[81] *Ibid.*, p. 79.
[82] Cassagne, *op. cit.*, p. 316.
[83] *Ibid.*, p. 325.
[84] *Writings*, V, p. 175.
[85] *The Decay of Lying*, *loc. cit.*, p. 27.
[86] *Ibid.*, p. 56.
[87] *Ibid.*, p. 41.
[88] Cassagne, *op. cit.*, p. 439, cf. p. 137.

asemenea confuzie, încît e dificil de văzut care e semnificația reală a criticii sau a justificării. Spre a da un sens discuției și a vedea în ce constă reproșul de „formalism", putem adopta o distincție sugerată de A. C. Bradley în prelegerea sa despre *Poetry for Poetry's Sake*[89]. Bradley numește „substanță" figurile, scenele, evenimentele care fac parte din poem; și „subiect" figurile, scenele, evenimentele corespunzătoare ce există în afara poemului în mit, folclor sau relatarea orală. Astfel, „căderea omului" ca dogmă sau povestire simbolică e subiectul *Paradisului pierdut* al lui Milton, nefiind însă identică cu substanța lui, povestirea transformată poetic așa cum e narată de poet. Or, dacă „ideea" *(idée)* din discuția noastră semnifică substanța, Flaubert și Baudelaire au dreptate. Substanța și forma sînt aspecte ale unei unități indivizibile și reproșul de formalism e lipsit de noimă. Dar critica poate viza o atitudine reprobabilă a poetului față de „subiectul" creațiilor sale, disprețul lui față de realitatea exterioară poemului — și atunci ea nu-și greșește ținta. Flaubert visează să scrie o carte „despre nimic"[90]. Cum asta se dovedește imposibil, subiectul artificial e preferat celui natural, straniul familiarului, violentul moderatului. Ideea de originalitate, adică de raritate, guvernează selecția. Gustul pretențios cere întotdeauna mîncăruri mai condimentate. Astfel se ivește exotismul atît în spațiu cît și în timp. Viața orientală și triburile războinice primitive oferă imagini mai colorate decît Europa industrială. Acești scriitori extrem de civilizați ai lumii vechi găsesc o ciudată desfătare în vitalitatea pură sau în ceea ce iau ei drept așa ceva, într-un amestec de măreție sufletească și cruzime, sălbăticie și sacrificiu de sine, generozitate și senzualitate. Intrînd în Jaffa, relatează Flaubert, a simțit „în același timp mirosul lămîilor și cel al cadavrelor. . . . Nu simți oare că această poezie este completă și că e marea sinteză?"[91] Exotismul spiritului e perversitate: savurarea oribilului și dezgustătorului, glorificare a răului în sine. Deși în rîndul acestor scriitori viciul ordinar e repudiat ca un soi de diformitate, satanicul primește ofrande poetice. Diabolicul e însoțit de „macabru", „acea specie de preocupare aproape nebunească pentru materialitățile cărnii noastre intrate în descompunere, acel lux al dezgustului provocat de corupție"[92].

PLICAȚII NI-LISTE. IN PRA-L CREȘTINIS-LUI.

Privind estetismul modern ca un tot, distingem trei sisteme aflate într-o strînsă interconexiune: sistemul unei vieți guvernate exclusiv de valoarea estetică („estetism practic"), sistemul unei arte separate de viață și consacrate exclusiv creării frumuseții și, în sfîrșit, sistemul vieții artistului — sursa vie a acestui tip de creație. Acesta din urmă e o reînviere a ideii platonice și

[89] *Oxford Lectures on Poetry*, 1920, pp. 3 urm.
[90] *Correspondance*, II, 86.
[91] *Ibid.*, 183.
[92] Walter Pater, *Marius the Epicurean*, p. 49.

creştine de viaţă contemplativă. „Pentru noi", scrie Oscar Wilde, „adevăratul ideal e *Bios Theoretikos*. Din turnul înalt al gîndului putem privi afară către lume. Calm, egocentric şi complet, criticul estet contemplă viaţa şi nici o săgeată trasă la întîmplare nu poate străbate prin îmbinările armurii sale. El cel puţin e în siguranţă. A descoperit cum să trăiască."[93] Retrage-te din viaţa activă, contemplă, priveşte viaţa de sus, urcă-te într-un turn! Acesta e sfatul dat invariabil de Flaubert prietenilor săi. Necredinciosul se transformă în predicator şi oferă făgăduinţa mîntuirii: „Vei fi ca Moise coborînd de pe Sinai. Avea raze în jurul chipului pentru că-l contemplase pe Dumnezeu"[94]. Contemplarea filosofului platonic revela însă frumosul şi binele cosmosului. Revenindu-şi din exaltarea vizionară, el era capabil să discearnă vestigiile divine din materia imperfectă. Elevaţia urmaşului lui modern e, după mărturia acestuia, o fugă de povara existenţei, iar obiectul contemplării sale e neantul, uitarea. „Viaţa e un lucru atît de hidos, încît singurul mijloc de-a o suporta e s-o eviţi", sună un alt pasaj din scrisoarea citată adineauri. Nici o mustrare de cuget!, continuă predica nihilistului. Neputincioşi cum sîntem atît la bine cît şi la rău, sentimentul culpabilităţii e curată vanitate. O afirmaţie a lui Gautier aminteşte de Gorgias: „Nimic nu e bine pentru nimic şi, în primul rînd, nu există nimic. Şi totuşi fiecare lucru se întîmplă! Dar nu e nici o deosebire"[95]. Mişcarea artei pentru artă sfîrşeşte astfel într-o negare oarbă şi radicală a vieţii nu din cauza toanelor discipolilor ei, ci din analiza unei dezvoltări logice a filosofiei sale. În acest context, mult proslăvita contemplare nu e o viziune fericită, un izvor de viaţă, ci un narcotic puternic, o sorbitură din Lethe. După consumarea extazului, adepţii se trezesc sfîrşiţi şi istoviţi, iar beţia spirituală trebuie suplimentată cu droguri obişnuite. Ne simţim tentaţi să ne întrebăm dacă acest nihilism e autentic. Putem bănui că e şi el un ultim mijloc disperat de potolire a setei de „senzaţii noi". A mai rămas oare ceva trainic şi durabil în această disoluţie universală a principiilor, vreo credinţă fundamentală, vreo convingere nestrămutată? Flaubert, care s-a mîndrit pe bună dreptate cu veracitatea sa, pare a sugera un răspuns la această întrebare într-una din scrisorile sale: „Anul trecut cînd ţi-am vorbit de ideea mea de a intra într-o mînăstire, asta era vechea plămadă care se trezea în mine. Vine un moment cînd simţi nevoia de a te face să suferi, de a-ţi urî carnea, de a-ţi împroşca faţa cu noroi, atîta ţi se pare de hidoasă. Fără dragostea pentru formă, aş fi devenit pesemne un mare mistic. . . ."[96]

---

[93] *The Critic as Artist*, în *Writings*, V, 194.
[94] *Correspondance*, III, 119.
[95] Cassagne, *op. cit.*, p. 336.
[96] *Correspondance*, II, 192.

Ideea unei „vieți duble“ a fost dezvoltată de dragul frumosului. Această viață e însă urîtă — un lucru trunchiat și neunitar. Așa încît ne întoarcem la punctul de plecare, la ideea unei vieți guvernate de frumusețe. Nu e cu putință oare să-ți consacri întreaga viață desfătării estetice, dar unei desfătări eliberate de acea luptă pernicioasă pentru „stări inedite“ care, neavînd limite, ne conduc iarăși la urît? Poate că am putea chema în ajutor acea înțelepciune străveche care ne învață „cu un simț al economiei, cu o apreciere geloasă a cîștigului și a pierderii, să ne folosim viața nu ca mijloc în vederea unui țel problematic, ci, în măsura posibilului, de la un ceas muribund la altul, ca un scop în sine — un fel de muzică, deplin îndestulătoare pentru urechea bine educată“. Era ideea lui Walter Pater, întrupată de el în *Marius Epicureul.* Și într-o asemenea viață melodioasă se ascunde însă o fisură nesănătoasă, o deficiență profundă. Ea e întemnițată în lumea valorilor predominant estetice. Cecilia și Cornelius, amîndoi creștini, se mișcă în afară, departe de ea; în ei sălășluiește nădejdea, credința și iubirea. Dar printr-o educație de-o viață întreagă a forțelor lui receptive, Marius „s-a pregătit pentru o altă revelație posibilă într-o bună zi — pentru o mai cuprinzătoare viziune, care să absoarbă și să explice aparențele desfătătoare ale acestei lumi, așa cum fragmentele disparate ale unei poezii, pînă atunci doar pe jumătate înțelese, ar putea fi absorbite în textul unei epopei rătăcite și regăsite în cele din urmă“[97]. În Marius, estetismul se transcende. Astfel, ultima sa acțiune — o decizie împotriva lui și în favoarea lui Cornelius — îl arată într-o situație limită. Sacrificiul său suprem, din punctul de vedere al lumii lui vechi, e ambiguu: pe jumătate act de prietenie, pe jumătate oboseală sufletească. Într-o optică mai generoasă ar putea fi însă interpretat ca martiriu[98].

ESTUL LUI TOI IMPO- A ARTEI DE- ENTE.

Doctrinele profesate și operele create în Franța și Anglia au suscitat un răspuns straniu în partea de răsărit a continentului european. Lev Nikolaevici Tolstoi (1828—1910) și-a ridicat glasul ca să protesteze și să predice căința. Teoria voastră, declara el, exprimă vederile unei clase conducătoare degenerate. Arta voastră, alimentînd poftele pervertite ale celor înstăriți, e artificială, obscură, întortocheată, afectată. A indicat modelele de adevărată artă, înțelese de toată lumea, folosind limbajul simplu al inimii omenești, Homer, epica *Facerii,* Evangheliile, legendele folclorice, basmele și cîntecele populare. Vom asculta cu tot respectul această predică mînioasă. Nimeni n-ar putea vorbi mai competent despre măreția epică decît autorul romanului *Război și pace.* Sîntem siliți să remarcăm însă că propria concepție despre artă a lui Tolstoi, ca o activitate „avînd drept scop transmiterea către ceilalți

---

97 Walter Pater, *Marius the Epicurean*, pp. 379 urm.

98 *Ibid.*, p. 384.

a celor mai înalte și mai bune simțiri"[99], era inadecvată. Nu putem recunoaște nici îndreptățirea criticii lui Tolstoi împotriva mișcării artei pentru artă. Nu toanele unor esteți vlăguiți și pretențioși au împins teoria artei într-un radicalism de vederi primejdios. Aceste vederi exprimau în mod onest situația artistului în lumea modernă și erau rezultatul căutării pătimașe a unei ieșiri din acest impas. Baudelaire, poetul decadenței, era totodată un mare poet religios. Membrii mișcării au zeificat frumusețea și s-au făcut astfel vinovați pe idolatrie. Dar în idolatria lor era un cult adevărat. O dată ce viziunea asupra scării lor de valoari s-a întunecat, greșeala a devenit nu numai scuzabilă, ci a reprezentat un stadiu al unei crize de însănătoșire. Ea a dus înapoi, oricît de întortocheat și derutant ar fi fost drumul, la acele simțăminte numite de Tolstoi „cele mai înalte și cele mai bune".

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

H. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle*, 1926.

R. F. Egan, *The Genesis of the Theory of „Art for Art's Sake" in Germany and England*, în *Smith College Studies in Modern Languages*, II, 4 și V, 3, 1921–1924.

G. E. B. Saintsbury, *History of Criticism and Literary Taste in Europe*, vol. 3, *Modern Criticism*, 1904, pp. 544–552 (despre Walter Pater).

[99] Tolstoi, *Ce e arta?* Citat după *What is Art?* trad. A. Maude, Centenary Edition, 1929, p. 143; cf. definiția, p. 123.

a celor mai înalte şi mai bune simţiri“[99], era inadecvată. Nu putem recunoaşte nici îndreptăţirea criticii lui Tolstoi împotriva mişcării artei pentru artă. Nu toanele unor esteţi vlăguiţi şi pretenţioşi au împins teoria artei într-un radicalism de vederi primejdios. Aceste vederi exprimau în mod onest situaţia artistului în lumea modernă şi erau rezultatul căutării pătimaşe a unei ieşiri din acest impas. Baudelaire, poetul decadenţei, era totodată un mare poet religios. Membrii mişcării au zeificat frumuseţea şi s-au făcut astfel vinovaţi pe idolatrie. Dar în idolatria lor era un cult adevărat. O dată ce viziunea asupra scării lor de valoari s-a întunecat, greşeala a devenit nu numai scuzabilă, ci a reprezentat un stadiu al unei crize de însănătoşire. Ea a dus înapoi, oricît de întortocheat şi derutant ar fi fost drumul, la acele simţăminte numite de Tolstoi „cele mai înalte şi cele mai bune“.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

H. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle*, 1926.

R. F. Egan, *The Genesis of the Theory of „Art for Art's Sake" in Germany and England*, în *Smith College Studies in Modern Languages*, II, 4 şi V, 3, 1921–1924.

G. E. B. Saintsbury, *History of Criticism and Literary Taste in Europe*, vol. 3, *Modern Criticism*, 1904, pp. 544–552 (despre Walter Pater).

[99] Tolstoi, *Ce e arta?* Citat după *What is Art?* trad. A. Maude, Centenary Edition, 1929, p. 143; cf. definiţia, p. 123.

XVII

METAFIZICA ÎN CRIZĂ

Estetica idealistă germană se avîntase atît de sus, încît era evident imposibil să se menţină într-un zbor atît de îndrăzneţ. Venise vremea reîntoarcerii la ogoarele rodnice ale experienţei. Generaţia de după Schelling, Hegel şi Solger s-a întors acasă pe pămînt. S-a făcut simţită o extraordinară foame de concreteţe, de realitate şi viaţă activă. Filosoful, dispus să ajungă la o înţelegere cu realitatea, purta în sinea lui viziunea nostalgică a împărăţiei ideilor. Era oare capabil să recunoască vestigiile lumii vizionare în noul mediu? Putea oare rămîne credincios trecutului slujind totodată prezentul? Sau privea îndărăt la faza idealistă ca la un simplu vis fascinant care-l lasă pe visător extenuat şi cu un gol în inimă?

Estetica post-clasică nu ne furnizează un răspuns inechivoc. Dacă, însoţiţi de această întrebare, examinăm opera lui Friedrich Theodor Vischer (1807–1887), cel mai tipic exponent al acestei perioade, vom fi mai degrabă derutaţi decît lămuriţi. Rezultatul strădaniilor sale e oare ordonarea sau dezintegrarea, reconstrucţia sau disoluţia? Poate că o ambiguitate inerentă gîndirii sale e ceea ce ne face să ezităm în faţa acestei alternative.

Dificultăţile lui Vischer erau cele ale moştenitorului şi succesorului, ale *epigonului,* ca să folosim un termen semnificativ introdus în acea perioadă de către Immermann. O dezvoltare normală ar duce de la eseuri experimentale la o doctrină cuprinzătoare. Dar discipolul întîrziat al lui Hegel începe cu un sistem elaborat care dă răspunsuri oricăror probleme estetice imaginabile şi sfîrşeşte cu eseuri în care caută, modest şi riguros, soluţiile cîtorva probleme fundamentale.

Estetica, opera care a pus bazele faimei lui Vischer, sperie atît prin dimensiuni — şase tomuri enorme — cît şi prin forma scolastică de prezentare[1]. Gîndirea e înghesuită în cămaşa de forţă a unor infinite diviziuni, subdiviziuni, subsubdiviziuni, propoziţii, note şi corolare. Autorul însuşi a fost primul care s-a simţit înspăimîntat şi derutat de aparatul acesta dificil de mînuit. Şi-a

---

[1] *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, zum Gebrauch für Vorlesungen,* 1847–1857; ed. a doua, 1922–1923.

implorat prietenii să lase la o parte orice sistem şi propoziţie şi să citească aplicarea doctrinei din note. E inutil să dăm o relatare amănunţită a sistemului. E net hegelian. În note, prospeţimea şi vigoarea oarecum frustă a spiritului lui Vischer se manifestă în chip fericit. El cerne şi organizează o vastă experienţă estetică, ajutat de o intuiţie cîştigată în primul rînd din frecventarea clasicilor germani. Totodată, în părţile concrete ale operei lui Vischer se întrevede spiritul unei epoci noi.

Vischer şi prietenii săi s-au revoltat împotriva spiritului de izolare retrospectivă la Hegel. Hegel a înţeles evoluţia artei prin raportare la trecut; Vischer, revenind la vederile lui Schiller şi ale lui Schelling, a înţeles-o prin raportare la viitor. El a proclamat o sinteză viitoare a tendinţelor moderne şi idealurilor clasice. S-a temut ca o artă modelată după ideile lui Winckelmann să nu creeze cumva un „fals idealism estetic", mascînd sub suprafaţa netedă a formelor armonioase suferinţele şi zbaterile omenirii. Chiar poezia lui Goethe şi a lui Schiller, deşi o iubea şi-o admira, i se părea vinovată de acest păcat clasicizant. Primul dintre poeţi, după părerea lui, era Shakespeare. Vischer a descris idealul poetic al viitorului ca „stilul lui Shakespeare, purificat de către o adevărată şi liberă apropriere a Antichităţii"[2]. Sfatul dat de el poeţilor moderni era să găsească subiecte demne de arta lor în însăşi vremea lor, celebrînd lupta eroică a popoarelor pentru libertate şi afirmare naţională în loc de a mai nutri idealuri individualiste învechite.

Erezia pare a sta numai la suprafaţă. În realitate, ea trăda o nouă atitudine care nu putea să nu afecteze înseşi principiile doctrinei hegeliene. Vischer a adoptat sistemul lui Hegel, dar nu i-a împărtăşit credinţa. Hegel credea în idee ca „una şi totul": cauză formativă determinînd speciile, ca şi „principiu de individualizare", energie a progresului şi *vis inertiae,* stînjenind sau consolidînd pornirea progresivă. Pentru Vischer, ideea e într-o luptă necurmată împotriva influenţelor străine care alcătuiesc toate laolaltă „împărăţia hazardului". „Întreaga viaţă, întreaga istorie, întreaga mişcare a spiritului în orice sferă alcătuiesc în esenţă istoria anihilării şi asimilării hazardului."[3] Numai în frumos se conservă pecetea energiei refractare. Numai aici hazardul e organizat, nu exterminat. Un obiect din natură, un leu, bunăoară, e frumos datorită conformităţii sale cu legea estetică în ciuda (sau mulţumită) factorilor fortuiţi care i-au înrîurit formarea. Ei l-au împiedicat să devină un tip pur, o simplă întrupare a ideii de „animal carnivor".

Vischer credea că teoria hazardului dezvoltată de el umplea un gol în doctrina hegeliană. În realitate, ea nega idealismul lui Hegel. O idee limitată din exterior, de către operaţia unei materii străine, e contrară spiritului şi literei dialecticii. Ea stă astfel mărturie sincerităţii intelectuale cu care Vischer

---

[2] *Ibid.*, VI, 311, § 908.
[3] *Ibid.*, § 41.

s-a scuturat treptat de o doctrină pe care n-o asimilase niciodată integral. De la idealism, s-a îndreptat către un pozitivism cu tentă metafizică[4]. A substituit acum ideii expresia vagă de „conținut vital". „Un simplu obiect al simțurilor", spunea el, „trezește imaginea limpede a unei energii atotprezente și conducătoare, inaccesibilă altminteri percepției, ci numai rațiunii și credinței."[5] O dată cu noțiunea hegeliană de „idee", din scrierile sale mai tîrzii a dispărut și doctrina stadiilor consecutive ale conștiinței. Ea a făcut loc celei despre simpla coordonare a intuiției estetice și intelectuale: „Există două metode de ideație *(Denken)*: prin cuvinte și noțiuni și prin forme; există două căi de descifrare a universului: prin litere și prin imagini"[6].

Ideea, în opera timpurie a lui Vischer, era concepută ca o energie spirituală organizînd și animînd obiectele frumoase. După ce îndoiala i-a minat credința în entitățile ideale, a devenit necesară o nouă cale de justificare a faptelor estetice. Animalul frumos sau peisajul frumos ne afectează sensibilitatea ca și cum ar fi el însuși însuflețit de simțămintele pe care le suscită. Acest fapt, cîndva o verificare binevenită a convingerilor sale metafizice, devenise acuma pentru Vischer un veritabil mister. Depersonalizarea lumii făcea din efectul personificant al experienței estetice o problemă presantă. Cum poate oare un obiect, aparținînd unei realități non-umane, să devină purtătorul expresiei umane? De vreme ce realitatea obiectivă, privată de substanța ei divină, nu mai oferea nici o explicație, analistul a fost silit să treacă de la lumea obiectivă la funcționarea spiritului. Teoria conceptului de „*Einfühlung*" (empatie, intropatie), sugerată de către fiul său, Robert Vischer, a fost invocată spre a furniza o nouă soluție.

CA SUBSTI- CUNOAȘ- CREDIN-

Pozitivismul idealistului dezamăgit redusese universul spiritualizat al lui Hegel la un simplu agregat de fapte. Nu degradase oare în același timp frumosul la nivelul unui joc fără sens al unui mecanism mental ascuns? Vischer dorea cu tot dinadinsul să evite această inferență. A păstrat, așadar, ideea hegeliană în măsura în care îi acorda artei un rang superior în viață, și a calificat-o ca armonie a Universului sau universală. Sufletul întrezărește confuz în plăcerea estetică unitatea dintre spirit și natură. Acest „adevăr al adevărurilor" e considerat ca bază a iluziei estetice[7]. Cum însă ideea acestei unități e redusă acuma la o ipoteză sau chiar la un simplu postulat emoțional

---

[4] Dezvoltarea lui Karl Köstlin s-a orientat în aceeași direcție. Hegelianismul lui e documentat în secțiunea despre muzică, secțiune cu care a contribuit la *Estetica* lui Vischer. În publicațiile sale mai tîrzii, metoda psihologică e combinată cu concepții înrudite cu formalismul (*Über den Schönheitsbegriff*, 1878, *Prolegomena zur Ästhetik*, Tübinger Universtätsschriften, 1889).

[5] *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik*. Vorträge herausgegeben von Robert Vischer, 1898, p. 143.

[6] *Das Symbol* (1887), *Kritische Gänge*, ed. de Robert Vischer, ed. a 2-a, 5 vol., 1920–1922, IV, 432 urm.

[7] *Das Schöne und die Kunst*, p. 163.

frumusețea capătă o nouă semnificație. Lucrarea ei constă în a polei contradicțiile insolubile și în a ne consola de mizeria iremediabilă a existenței noastre[8]. Metafizica rațională a fost înlocuită de o credință metafizică vagă, reminiscență mai degrabă a principiului universal schopenhauerian decît a spiritului hegelian. Ca mulți dintre contemporanii săi, Matthew Arnold în Anglia, Ernest Renan în Franța, D. F. Strauss și F. A. Lange în Germania, și ca adepții curentului artei pentru artă, Vischer a ajuns să privească frumosul și arta ca un substitut al metafizicii și al religiei.

Vischer e un idealist fără credința idealistă. Teoria lui despre umor dezvăluie cel mai bine această contradicție aflată în perspectiva lui asupra vieții. „Comicul", scria el, „se bazează pe următorul contrast: aceeași ființă, omul, al cărui cap ajunge sus pînă în sfera spiritului, stă, în același timp, cu ambele picioare pe pămînt, profund atașat de Glia mumă. Comicul este: omul luat prin surprindere" („*der ertappte Mensch*")[9]. Esteticianul Vischer nu s-a situat niciodată din toată inima într-o emisferă sau alta. Pe cînd era cetățean al împărăției spirituale a lui Hegel, era șicanat de *die Tücke des Objekts* (perfidia obiectelor neînsuflețite) — un memento al faptului că spiritul locuiește în materie. Mai tîrziu, după convertirea sa la concepții mai „terestre", nu se putea opri să nu cugete nostalgic la vestigiile unui adevăr absolut. „Tragic" e poate un epitet prea elogios pentru acest conflict. Umoarea melancolică a romanului autobiografic *Auch Einer* al lui Vischer exprimă cel mai bine o dilemă care, în definitiv, e una foarte omenească.

ESTETICA A LUI HER WEISSE.

Raționalul, care, pentru Hegel, era identic cu realul, era limitat în gîndirea lui Vischer de principiul irațional al hazardului; în școala „teistă," de puterea suprarațională a lui Dumnezeu. Pentru Christian Hermann Weisse (1801—1866) ideea nu era realitatea în sine, ci cadrul logic și „condiția *sine qua non* a realității"[10]. O ordine atemporală de legi inexorabile guvernează regiunea cunoașterii logice. Dar noi nu sîntem în întregime robiți acestei necesități fatale. Deschizîndu-se în fața belșugului infinit de fenomene concrete, mintea percepe în frumusețe emblema libertății gravată de Dumnezeu pe creația sa[11]. Din această semnificație metafizică inerentă frumuseții decurg trăsăturile ei particulare: infinita gamă a formelor ei diverse, care scapă sistematizării, structura microcosmică și iraționalitatea ei, care exclude deter-

---

8 Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Vischer*, 1932, pp. 147 urm.

9 *Über Zynismus und sein bedingtes Recht* (1879), *Kritische Gänge*, V, 448.

10 *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, in drei Büchern*, 1830; 2 vol., I, p. 7 notă. Alți reprezentanți ai „școlii teiste": Karl Friedrich Eusebius Trahndorff (1782—1863), *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, 2 vol., 1827, și Moritz Carrière (1817—1895), *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Idee der Menschheit*, 5 vol., 1863—1873.

11 *System der Ästhetik*, I, 99.

minarea raporturilor delectabile și a normelor estetice abstracte. Nici o regulă nu poate epuiza „infinitatea lăuntrică a existenței“ din aparența estetică[12].

Hermann Lotze (1817–1881), ultimul mare exponent al idealismului filosofic german, a utilizat sugestiile lui Weisse pentru propriul său edificiu sistematic. Spre deosebire de Vischer, Lotze a privit de la bun început cu simpatie revendicările naturalismului și empirismului modern, străduindu-se să discearnă și să asimileze tot ce era sănătos în argumentele lor. Astfel, sistemul lui purta sigiliul unui compromis — dar al unui compromis onorabil. El n-a abandonat nici un principiu vital. În pofida simpatiei sale pentru noile metode empiriste în psihologie și fiziologie, el și-a susținut neclintit convingerea idealistă că „spiritul viu, doar el există cu adevărat și nu există nimic anterior și exterior lui“[13].

MANN LOTZE: SIBILITATEA BAZĂ A FE- IENULUI ES- IC.

Facultatea răspunzătoare de experiența estetică e sensibilitatea; iar sensibilitatea e conștiința condiției noastre lăuntrice așa cum este ea determinată de impresiile din exterior[14]. Aceste două aserțiuni stau la baza doctrinei estetice a lui Lotze. Ca orice teorie care scoate în relief componenta emoțională a vieții estetice, ea pune pe frumos pecetea subiectivității. Frumosul veritabil susține Lotze, „nu e altundeva decît în emoția spiritului care se delectează“. „Spiritul emotiv“ condiționează frumusețea nu numai prin perceperea ei; el dă naștere frumuseții venind în contact cu obiectul[15]. Dar cu toate că își are obîrșia în subiect, frumosul nu e străin de obiect. Plăcerea simțită în interior nu apare întîmplător, ci răspunde unor lucruri înrudite din lumea exterioară. Iată de ce avem dreptul să conchidem că mobilul plăcerii noastre rezidă în obiect. Dar nu avem dreptul de-a adăuga „numai în obiect“[16]. „Marele fapt“ care se află la baza delectării estetice e „congruența“ subiectului și obiectului — faptul că lumea și spiritul sînt făcute unul pentru altul, lumea spre a răscoli sufletul în profunzime, determinîndu-i jocul armonios al energiilor; spiritul spre a răspunde cu bucuroasă consimțire la aparența oferită de către simțuri[17]. În plăcerea estetică avem impresia că ne simțim în largul nostru în univers.

PUL, SUFLE- ȘI SPIRITUL CELE TREI ATURI CO- PUNZĂTOARE SENSIBILI- TII.

Care sînt trăsăturile din realitate ce împing spiritul să-și dea consimțămîntul lucrurilor apreciindu-le ca frumoase? Și pe ce mișcare interioară se întemeiază această apreciere? Lotze a deosebit trei tipuri de susceptibilitate la stimuli exteriori și în consecință trei condiții sau straturi de frumos: (*a*) „agreabilul senzorialității“ (*das Angenehme der Sinnlichkeit*), (*b*)

---

12 *Ibid.*, I, p. 130.
13 *Mikrokosmos*, 3. Auflage, III, 548.
14 *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, 1868, p. 261.
15 *Über den Begriff der Schönheit, Göttinger Studien*, 1845, 2. Abteilung, p. 70.
16 *Geschichte der Ästhetik*, p. 65.
17 *Ibid.*, p. 67.

„plăcerile reprezentării" (*das Wohlgefällige der Vorstellung*) şi (*c*) „frumuseţea reflecţiei" (*das Schöne der Reflexion*).

(*a*) Dacă impresiile primite prin ochi şi ureche concordă cu structura şi finalitatea simţurilor noastre, funcţionarea lor e stimulată, iar activitatea lor intensificată ne produce un sentiment de bunăstare. Raportarea acestui sentiment la cauza lui exterioară se exprimă prin predicatul „agreabil" — un predicat care, după Lotze, e mai degrabă subsumat frumosului decît diferenţiat de el.

(*b*) Următorul strat de sensibilitate cuprinde „plăcerile reprezentării", în care senzaţiile sînt aprobate şi asimilate de un aparat intelectual. Acest mecanism duce cu sine amintirile percepţiilor mai vechi, distribuite şi ordonate în grupe şi serii temporale, spaţiale şi logice. Acest proces de ideaţie urmează legi mecanice care-şi au fundamentarea în structura intelectului uman. Or, printre secvenţele de senzaţii sînt unele care merg contrar cursului obişnuit al ideilor noastre şi stînjenesc acţiunea uniformă şi ordonată a vieţii noastre ideative. Sînt alte grupuri şi configuraţii care, printr-o progresiune constantă şi ritmică, printr-o distribuţie spaţială armonioasă ori prin alte calităţi de tip asemănător, accelerează funcţionarea sistemului interior. Tocmai structurile exterioare de acest ultim tip, creînd, cu vorbele lui Kant, „un joc armonios al facultăţilor noastre", sînt cele care constituie izvorul „plăcerilor reprezentării"[18].

(*c*) Omul însă nu e doar locul geometric al acţiunii şi contraacţiunii unor idei, guvernate de o lege mecanică. El poate combina idei izolate într-o viziune totală a universului şi într-o apreciere justă a binelui. Şi această activitate e supusă unor legi, dar unor legi care constituie convingeri privitoare la natura a ceea ce ar putea să fie şi a ceea ce ar trebui să fie. „Propunem să numim «frumuseţe a reflecţiei» acea frumuseţe care se conformează acestor convingeri şi stimulează activitatea mentală ce se dezvoltă din ele."[19] Această a treia formă de plăcere aparţine spiritului, prima corpului, iar a doua sufletului. Tustrele fuzionează în emoţia estetică genuină în care e implicată întreaga noastră fiinţă.

NATURA U[...] ÎN ÎNTREGU[...] IMPLICATĂ DELECTAREA [...]TETICĂ.

Stratul cel mai înalt de sensibilitate nu e rezultatul celorlalte două straturi inferioare, ci le conţine. Ştiinţa estetică trebuie să demonstreze „că întreg interesul estetic pe care ni-l trezesc proporţii aparent pur formale se bazează în întregime pe faptul că acestea reprezintă formele naturale pe care cea mai înaltă şi le asumă în scopul propriei sale mulţumiri. Tipul superior de frumuseţe nu place ca o combinare fericită de elemente frumoase simple, ci elementele plac ca părţi ale frumuseţii totale de care ne amintesc"[20]. Prin

[18] *Ibid.*, p. 262.
[19] *Ibid.*, pp. 262. urm.
[20] *Ibid.*, p. 265.

urmare, frumuseţea eludează orice calcule[21]. Calitatea estetică a anumitor raporturi, tipuri de conexiune şi moduri de ordine temporală depinde, în ultimă instanţă, de valoarea pe care le-o conferim[22], iar acest act de valorizare conţine însuşi miezul personalităţii morale. În plus, orice forme percepute sînt modificate prin rememorare[23]. „Îmi amintesc de o expresie bizară a lui Köstlin: linia dreaptă, spune el, e simbolul oricărei rectitudini [morale]. Are dreptate. Impresia estetică produsă de o linie nu se bazează în realitate pe faptul că reprezintă distanţa cea mai scurtă dintre două puncte..., ci se datorează ideii morale de fidelitate şi veracitate care acordă o semnificaţie întîi noţiunii abstracte de consecvenţă, iar apoi şi reprezentării ei vizibile prin rectitudinea în spaţiu. Mai mult, dacă complicaţia, tensiunea şi rezolvarea, dacă surpriza şi contrastul posedă valoare estetică, această valoare derivă, într-un mod asemănător, din faptul că toate aceste forme de comportare şi acţiune sînt elemente ale unei ordini universale care asigură, prin structura ei, condiţiile formale necesare pentru realizarea universală a binelui. ... Numai un plan (desenat în stilul monumental) al lumii morale în totalitatea ei ar fi de ajuns spre a face să reiasă valoarea derivată a acestor forme de existenţă şi acţiune."[24] Acest concept de derivaţie este tipic pentru idealism. Lotze ridică însă împotriva idealismului „tradiţional" obiecţia că se preocupă în exclusivitate de „frumuseţea reflecţiei", trecînd dispreţuitor cu vederea cele două forme inferioare[25].

IONIA DIN- OM ŞI LUME MANIFESTĂ N ARTĂ

Experienţa frumosului e o mărturie a armoniei dintre om şi lume, a faptului că sînt făcuţi unul pentru altul *(Füreinandersein)*. Această armonie nu e totuşi decît reflexul unei consonanţe încă şi mai profunde. Tripla articulare a sensibilităţii reflectă o structurare analogă a universului. Frumuseţii îi revine astfel un element semnificativ adiţional.

Lotze distinge trei domenii ale realităţii: (1) „Domeniul legilor universale care acţionează asupra noastră ca printr-o forţă imperioasă cu absolută necesitate, care guvernează tot ceea ce e real, dar care, tocmai din cauza acestei universalităţi, nu produc prin ele însele nimic definit." (2) „Domeniul substanţelor şi forţelor reale", care nu sînt necesare, dar există în fapt, şi care creează formele multiple ale realităţii în conformitate cu legile primului domeniu. (3) Un plan universal, conform căruia substanţele reale sînt supuse legilor universale astfel încît să slujească unui bine suprem, în a cărui realizare se împlineşte finalitatea universului[26].

---

21 *Über den Begriff der Schönheit, loc. cit.*, p. 88.
22 *Ibid.*, p. 74.
23 *Ibid.*, p. 77.
24 *Geschichte der Ästhetik*, pp. 323 urm.
25 *Ibid.*, pp. 264 urm.
26 *Outlines of Aesthetics*, porţiuni dictate din prelegerile lui Lotze, trad. de G. T. Ladd, 1886, § 8.

Pentru concepţia noastră obişnuită despre lume, aceste trei principii provin din surse diferite, cu totul independente una de cealaltă. Nu ne putem însă mulţumi cu o triadă de domenii independente. Sîntem nevoiţi să căutăm un principiu suprem unic. Se poate spune că problema acestei unităţi fundamentale n-a fost şi nu va fi niciodată rezolvată. „Între cunoaştere însă, care caută inutil să pătrundă această conexiune, şi conduită, care în chip la fel de imperfect se străduie să determine o unitate cu scopurile ei a tot ce e real — şi, aşadar, între domeniul adevărului şi cel al binelui — intervine sentimentul ca efect al frumosului într-un mod particular; desigur, nu atît ca să furnizeze o vedere de ansamblu teoretică sau realizarea practică a unei soluţionări a acestor contradicţii, ci astfel încît să obţină prin intuirea frumosului o certitudine şi o garanţie imediată a existenţei unei atare soluţii. Putem deci desemna frumosul... ca aparenţa intuiţiei nemijlocite a unei unităţi între acele trei forţe pe care cunoaşterea noastră e incapabilă să le unească."[27]

Dualitatea metodologică la Lotze corespunde celor două osii în jurul cărora pivotează doctrina lui: noţiunea de personalitate umană şi cea de fiinţă supremă. Omul, savurînd frumosul, intră în comuniune cu Dumnezeu; această idee se îmbină la Lotze cu o recunoaştere lipsită de prejudecăţi a componentelor fiziologice şi psihologice ale plăcerii estetice. Orice filosofie idealistă e animată de impulsul de-a azvîrli o punte peste prăpastia dintre cei doi poli ai realităţii într-un act de contemplare pură care-l face pe om „asemănător lui Dumnezeu în limitele posibilului". Acest impuls e însă diminuat în sistemul lui Lotze. Afirmînd că problema unui principiu suprem din care să derive cele trei „domenii ale realităţii" rămîne inaccesibilă raţiunii, el introduce un element de resemnare. Dar pierderea de elan metafizic implică un cîştig de perspectivă estetică. Fiindcă ce înseamnă oare, la urma urmei, o pictură sau un poem, oricît de frumoase şi de mişcătoare ar fi ele, pentru un om căruia i se îngăduie să contemple spectacolul universului? Ingredientul de scepticism din filosofia lui Lotze — fie el semn de slăbiciune sau de înţelepciune — îi permite filosofului să întîrzie mai răbdător asupra unui fenomen care, şi pentru el, e o simplă imagine — o imagine încărcată însă cu o semnificaţie ce depăşeşte înţelegerea raţională.

POSTLUDIU LIST: E. HARTMAN

Eduard von Hartmann (1842—1906), ultimul german din această generaţie care mai prezintă un sistem metafizic, a ştiut cum să-şi adapteze doctrina inoportună la condiţiile moderne. Era un eclectic sîrguincios şi uneori chiar strălucitor. Îmbinînd idealismul absolut al lui Schelling şi Hegel cu voluntarismul pesimist al lui Schopenhauer, el declara că „temeiul universal", numit de el „inconştientul", posedă ca atribute atît ideea absolută cît şi voinţa

---

[27] *Ibid.*, § 9.

oarbă[28]. Dar n-a permis nici metafizicii sale eclectice, nici concepției sale hegeliene despre frumos să intervină în investigațiile psihologice care umplu cea mai mare parte a tratatului său de estetică. Cu Hartmann, metafizica e pe punctul de a deveni atît inofensivă cît și inutilă.

Esteticianul idealist se ocupa în primul rînd de semnificația metafizică a artei. Reacționînd împotriva acestei școli, Herbart și adepții săi s-au concentrat asupra structurii formale a obiectului frumos. Cu metoda lor sobră și empirică, ei au netezit drumul esteticii psihologice și științifice din zilele noastre. Pe de altă parte, opoziția lor față de idealism e doar de suprafață. La o examinare mai strînsă, formalismul apare drept un tip particular de idealism, derivînd în parte din Leibniz și raționalismul secolului al XVIII-lea, în parte din elementul antimetafizic din filosofia lui Kant. Ambele școli cred într-un sistem de forme atemporale, diferind însă sub raportul semnificației pe care o acordă „formei".

Care e „semnificația" frumosului? Idealistul răspunde că frumosul trimite, într-un mod simbolic, la Dumnezeu sau la ordinea armonioasă a universului. Acest răspuns e repudiat de către Johann Friedrich Herbart (1776—1841). Frumosul, susține el, nu semnifică nimic altceva decît ceea ce este — frumos. Prin observarea adecvată a unei anumite calități a unor lucruri date, frumosul e deslușit și noi reacționăm la el, nemijlocit și involuntar, printr-o judecată care exprimă fie aprobarea, fie dezaprobarea: „E frumos" sau „E urît". N-ar fi de nici un folos să întreprindem o investigație asupra rațiunilor unei atare judecăți. Primul lucru pe care trebuie să-l facă estetica e să ia act de aceste judecăți așa cum au ele loc în realitate și să se întrebe cu ce tip de obiecte date se asociază. Apoi, ce diferențe specifice din realitate corespund valorizării pozitive și negative?

Herbart pregătește un răspuns la aceste întrebări făcînd o distincție între elementele simple („conținutul" experienței) și relațiile lor (forma experienței). Simplul absolut, după opinia lui, e esteticește neutru, nici plăcut, nici dezgustător[29]. De aceea estetica se ocupă în exclusivitate cu relațiile[30]. Experiența estetică constă în înțelegerea completă a unui ansamblu dat de relații, judecata estetică urmînd automat.

Ce tip de relație are în vedere Herbart și cum trebuie să se desfășoare studiul propus al acestor relații? Herbart nu și-a dezvoltat niciodată sugestiile într-o teorie cuprinzătoare a artei. Ilustrările date de el sînt luate aproape

---

[28] *Philosophie des Schönen. Zweiter systematischer Teil der Ästhetik. Ausgewählte Werke*, ed. a 2-a, IV, 472.

[29] *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, 1813—1837, *Sämtliche Werke*, ed. Karl Kehrbach, IV, 119 urm. Aici, și în celelalte citate din Herbart, folosim traducerea engleză a lui E. F. Carritt (*Philosophies of Beauty*, 1931, pp. 153 urm.).

[30] *Allgemeine Praktische Philosophie, Werke*, II, 345.

în întregime din muzică. Ne cere, de pildă, să considerăm o terţă sau o cvintă sau orice alt interval şi să ne întrebăm în care dintre componentele sale rezidă valoarea estetică. „Evident, nici unul dintre tonurile izolate a căror relaţie alcătuieşte intervalul nu posedă în el însuşi, nici în cea mai mică măsură, acel caracter ce i se ataşează cînd sînt auzite împreună." Prin urmare, judecăţile concepute îndeobşte sub numele de gust „sînt rezultatele perfectei perceperi a relaţiilor create în cadrul unei complexităţi de elemente". „Filosofia estetică, înţeleasă ca stabilire de principii estetice, ar fi chemată la drept vorbind nu să definească, să demonstreze sau să deducă, nici măcar să distingă specii de artă ori să discute despre opere existente, ci mai degrabă să ne pună în posesia tuturor relaţiilor simple, oricare ar fi ele, şi care în perceperea completă a oricărui lucru produc aprobarea sau dezgustul." Evaluată după un asemenea etalon, aproape întreaga operă anterioară înfăptuită în acest domeniu pare a fi fost zadarnică: „Să ne hazardăm oare a spune că disciplina muzicală ce poartă ciudatul nume de bas cifrat e singurul exemplu real de pînă acum de estetică autentică?"[31]

O EXPLIC... FORMALIS... FRUMOSU... ZICAL.

Din aceste propoziţii s-ar putea trage o concluzie în sensul că investigaţia estetică trebuie să se mărginească la un anumit fel de selectare şi clasificare; în întreg cîmpul esteticii trebuie căutate relaţii, indefinite ca număr, dintre elemente variabile. Această procedare ar fi desăvîrşită dacă acumularea empirică ar furniza în cele din urmă o serie de raporturi definibile matematic. Întrebarea: *de ce* anumite relaţii sînt aprobate ca frumoase, trebuie părăsită deoarece nu i se poate da răspuns.

Practica propriu-zisă a lui Herbart e totuşi mai puţin îngustă decît programul lui. El nu se mulţumeşte să stabilească relaţiile observate, ci încearcă să dea, cel puţin în cazul muzicii, un fel de explicaţie cauzală a ocurenţei frumosului, adică a intervalelor consonante. Ca psiholog, el concepe procesul vieţii conştiente ca o combinaţie de elemente sau de idei elementare aflate în interacţiune reciprocă în conformitate cu regulile unei statici şi ale unei mecanici psihice. Aplicînd acestea la muzică, el presupune că fiecare ton auzit e reprezentat în conştiinţa noastră de către o idee elementară. Datorită unităţii conştiinţei noastre, nu e cu putinţă prezenţa simultană a două senzaţii fără ca ele să se afecteze reciproc. În măsura în care sînt egale, ele tind să se combine într-o singură senzaţie simplă, pe cînd orice diferenţă le menţine separate. Datorită unei disparităţi clare, care totuşi nu exclude o anumită măsură de egalitate, aşanumitele tonuri armonioase se acompaniază unul pe celălalt interferîndu-se mutual — fapt la care gustul nostru reacţionează printr-o aprobare spontană. În raportul dintre celelalte tonuri, discrepanţa e contrabalansată de

[31] *Ibid.*, II, p. 344.

o similaritate egal de puternică, rezultatul fiind angajarea unei lupte între tendințele către unificare și opoziție. Conflictul devine audibil ca disonanță[32].

În jurul lui Herbart s-au strîns un număr de adepți, printre care Adolf Zeising[33], fost hegelian, care proclama că „secțiunea de aur" e cheia enigmei estetice, și Wilhelm Unger, care a încercat să stabilească o teorie a relațiilor disonante și consonante între culori[34]. În sfîrșit, Robert Zimmermann (1824–1898) a dezvoltat sugestiile lui Herbart într-un sistem cuprinzător. A cîștigat însă amploarea cu prețul exactității. E, fără îndoială, posibil să găsești relații și raporturi în ideile și imaginile unui poem și, astfel, să-l supui unei analize formale. Dar asemenea analize nu pot lămuri nimic în legătură cu esența poeziei. Doctrina formalistă, silită fiind să acopere întregul cîmp al experienței estetice, întîi se eschivează, iar apoi devine nesemnificativă. Propoziția: „Identitatea predominantă din conținutul componentelor formale creează armonie, disparitatea predominantă, dizarmonie"[35], e un simplu truism atîta vreme cît accepțiunea exactă a lui „predominant" rămîne nedefinită. Altă teză sună: „Marele lîngă mic place, micul lîngă mare displace"[36]. E mai puțin un loc comun, dar nu e deloc exact.

LA FORMA-
Ă.

Era un lucru meritoriu de a fi îndreptat atenția către o componentă măsurabilă a obiectului estetic. Cum însă formaliștii au eliminat sentimentul ca relevant, ei au schilodit experiența estetică. Înlăturînd interpretarea metafizică, ei n-au izbutit să vadă în artă ceva mai mult decît un amuzament intelectual. Doctrina lor a ignorat atît semnificația cît și calitatea sensibilă ca factori estetici și din această cauză au trecut cu vederea regula supremă: o operă de artă e o unitate indivizibilă. Zimmermann de pildă declara că nici metalul, nici melodicitatea limbajului nu ar putea fi parte integrantă în poem ca un tot estetic[37]. El ne lasă astfel cu impresia că a conceput greșit forma ca un ornament exterior al unui subiect preexistent.

---

[32] *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre*, *Werke*, III, pp. 96 urm.; *Psychologische Untersuchungen*, *Werke*, XI, pp. 45 urm.

[33] *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, 1854; *Ästhetische Forschungen*, 1855; *Der goldne Schnitt*, 1884.

[34] *Die bildende Kunst*, 1858.

[35] *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, 1856, vol. I, § 102.

[36] *Ibid.*, vol. I, § 92.

[37] *Ibid.*, § 73. Pot fi menționați și alți cîțiva scriitori care au împărtășit atitudinea antiidealistă a lui Herbart. Bernard Bolzano (1781–1848), remarcabil logician, a sintetizat concepția estetică a lui Baumgarten cu idei împrumutate de la Kant. După el, e frumos obiectul care nu e sesizat nici prea ușor, nici prin efortul laborios al gîndirii clare, și care ne permite să ghicim, de la prima privire, acele calități ale obiectului care ar putea fi pe deplin revelate de o examinare subsecventă. Din această anticipare derivăm o conștiință plăcută, deși obscură, a puterii facultăților noastre cognitive (*Über den Begriff des Schönen. Eine philosophische Abhandlung*, 1843, p. 30; cf. *Über die Einheit der schönen Künste. Eine ästhetische Abhandlung*, 1843). Adolf Trendelenburg (1802–1872), interpret al lui Aristotel și logician de vază, a schițat o teorie eclectică a artei (*Niobe, oder über das Schöne und Erhabene*, 1846). J. H. von Kirchmann (1802–1884), deși constituind liber o estetică idealistă, a încercat să înlocuiască baza idealistă cu un neinspirat senzualism și cu un așa-zis realism (*Ästhetik auf realistischer Grundlage*, 2 vol., 1868).

CRIZA M ZICII ID CULMINEA NIETZSCH

Decăderea idealismului german era un simptom al unei profunde transformări ce avea loc în societatea europeană în totalitatea ei. Se profila o criză a credinței în omul modern, abia mascată de fațada idealistă a civilizației victoriene și revelată în chip deschis de conceptul de „*Realpolitik*" din Germania. Întrebarea era dacă omenirea lansată în aventura unei noi epoci și expusă unor condiții nemaiauzite pînă atunci, ar putea continua să se cramponeze de modalitățile înveterate de gîndire transcendentală.

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844—1900) a încercat să soluționeze problema arzătoare a vremii sale printr-o recuzare fermă a oricăror elemente de transcendentalitate. Universul așa cum îl concepea el era în întregime „natural", sieși suficient, închis în sine, neconstrîns și nesusținut de nici o putere transcendentă, fiindu-și sursa propriei sale perfecțiuni. Ca atare, universul încorpora valori noi și superioare, o sanctitate și o noblețe necunoscute în trecut. Bănuim însă, în toate predicatele cu ajutorul cărora Nietzsche conferă măreție universului său natural, descendența lor voalată din însăși tradiția căreia sînt menite să i se substituie. Cosmosul finit e declarat etern. Dar ideea de eternitate nu poartă oare limpede pecețile superstiției teologice „învechite"? Și chiar conceptul de „ființă" nu e oare o rămășiță iluzorie a repudiatei ontologii transcendentale? Astfel, filosofia lui Nietzsche, constituind poziții și apoi distrugîndu-le, îmbracă forma luptei sinucigașe a unui mare spirit împotriva propriilor sale aspirații. Combătînd ceea ce i se par a fi forțele decadenței, atacul lui Nietzsche e dirijat împotriva lui însuși. „Voința de putere" și „eterna reîntoarcere" exprimă un optimism deznădăjduit[38]. Prima semnifică sinistra decizie în favoarea *voinței* în absența oricărui țel rațional; cea de-a doua potolește setea de eternitate într-o imagine a vieții ce amintește de truda sisifică. Sfidarea prometeică e destinsă de visul unei vieți spiritualizate și ușoare ca un dans; sau de viziunea unei perfecțiuni fără cusur și mature, nesilnică și uitînd de durere și trudă, evocînd imaginea unui golf mediteranean sau calmul netulburat și limpezimea zilelor senine.

ARTA CA RIRE A

Ambiguitatea poziției lui Nietzsche ne întîmpină și în estetica lui. Îl salută pe artist ca pe aliatul său firesc, pentru ca apoi să-l considere drept corupător al integrității filosofice. De fapt, atît în spatele glorificării cît și al reproșului se ascunde artistul din sine. Nietzsche se opune vehement esteticii tradiționale. O învinuiește că adoptă exclusiv poziția contemplatorului de artă și că interpretează fals contemplarea estetică, văzînd în ea o metodă de a ne desprinde spiritul de lumea aceasta. Arta, susține el, e esențialmente „afirmare, binecuvîntare, zeificare a existenței"[39]. O artă pesimistă e o contra-

38 Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen*, 1935.

39 *Werke*, Grossoktav-Ausgabe, 16 vol., VII, pp. 407 urm.; XIII, p. 100; XIV, pp. 137 urm.

dicție. „Dar Zola? frații Goncourt? Obiectele arătate de ei sînt urîte. Și totuși, motivul pentru care le arată e că se bucură de urît. ...“[40] „În genere“, scrie el, „mă împac mai bine cu artiștii decît cu toți filosofii de pînă acum: artiștii n-au pierdut marele făgaș pe care înaintează viața, au fost îndrăgostiți de lucrurile «lumii acesteia» — au fost îndrăgostiți de simțurile lor.“[41] Filosoful dornic să dovedească gloria unică a lumii finite îl găsește pe artist preocupat de același lucru.

Centrul creator al universului terestru și natural e „viața“. Confundînd accepțiunea mai largă a termenului cu aceea mai limitată și legată de sex, naștere, creștere și mișcare, în rîndul plantelor și animalelor, Nietzsche dezvoltă concepția unei arte „afirmative“ și mundane, constituind pe baza ei programul unei „estetici biologice“. Mai exact ar fi să i se zică „pseudo-biologică“, deoarece chiar și propozițiile sale marcat fiziologice poartă în ele conotații ce dezmint crezul naturalist profesat. „Ceea ce, pentru instinctul nostru, e respingător din punct de vedere estetic, s-a dovedit, în decursul unei foarte lungi experiențe, a fi dăunător, primejdios și dubios pentru om. Instinctul estetic cu expresie spontană (de ex. cel al dezgustului) conține o *judecată*. Sub acest raport, frumosul se încadrează în categoria generică a valorilor biologice ca utilul, sănătosul, augmentative ale vieții, dar într-un asemenea mod, încît o cantitate de stimuli asociați cu, și amintindu-ne vag de obiecte și stări utile, trezesc în noi sentimentul frumosului, adică al unei sporiri a simțămîntului de putere.“[42] Ultima propoziție trimite în mod clar la o gamă de idei aflate dincolo de „naturalism“ sau „biologism“, Arta, spune Nietzsche, „e o stimulare a energiilor animale prin imagini și dorințe ale unei vieți potențate“[43]. Ideea unei „vieți potențate“ e cu mult mai sugestivă decît o sporire a vigorii animale: ea transmite implicit programul nietzschean de „revalorizare a tuturor valorilor“.

...UL E ARTA ...ROMANTICĂ.

Cu toate că Nietzsche privește arta ca o expresie a vieții, el e departe de a o considera ca „naturală“ în sensul unei exprimări fără efort a mișcărilor lăuntrice, comparabilă cu cîntecul păsărilor. Frumosul, susține el, nu se realizează decît printr-un act de autoafirmare ce aranjează, transfigurează și supune realitatea spre a o face să apară frumoasă, adică adaptată necesităților omenești. Judecata noastră estetică împrumută obiectului „un farmec care e în întregime străin naturii obiectului. A percepe un obiect ca frumos înseamnă a-l percepe în mod fals“[44]. În intenția acestor rînduri stă o respingere radicală a principiului clasic potrivit căruia „numai adevăratul e frumos“. Dar dezvoltările deduse din această propoziție revoluționară sînt sensibil în spi-

---

[40] *Ibid.*, XVI, 247.
[41] *Ibid.*, XVI, 246.
[42] *Ibid.*, XVI, 230.
[43] *Ibid.*, XIV, 229 urm.
[44] *Ibid.*, XVI, 231 urm.

ritul tradiției clasice. Transformarea energică a realității date în frumos trebuie să fie însoțită de disciplina severă la care artistul își supune propensiunile, tendințele și simțirile naturale. Nietzsche a repudiat atît cultul originalității ca valoare în sine cît și idealul romantic lax al creației spontane și necontrolate. Stilul „clasic" sau „măreț" la care visează Nietzsche se caracterizează prin „răceală, luminozitate și rigiditate". Celelalte calități ale lui sînt consecvența logică, savurarea factorului intelectual, concizia și ura față de „sentiment", „*Gemüt*", „*esprit*", ura față de divers, incert și vag sugestiv, ca și față de scurt, glumeț, drăguț și benign. Stilul clasic presupune că abundența vieții e strunită de măsura întemeiată pe „calmul unui suflet puternic care se mișcă lent și repudiază tot ce e prea vioi. Elementul de generalitate, legea, e venerat și accentuat". „Acest stil are în comun cu marea pasiune faptul că disprețuiește dorința de a plăcea, că uită să convingă .... A deveni stăpîn al haosului care ești, a-ți sili haosul să-și asume formă, a deveni logic, simplu, neambiguu, matematică, *lege* — iată aici marea ambiție."[45] Nietzsche știe că această formă înaltă nu poate fi prescrisă și voită, dar că ea va răzbate la lumină cînd artistul poartă în sinea lui măreția[46]. O dată ajuns în acest punct al desăvîrșirii, el face totul din necesitate, și numai atunci se bucură pe deplin de libertatea și autoritatea sa creatoare[47].

EXTAZ DIONISIAC ȘI F[ORMĂ] APOLINICĂ.

Judecata frumosului, după cum am văzut, nu are nici o întemeiere pe calitatea obiectelor reale. În consecință, e necesară o stare de exaltare spre a ne ridica deasupra evaluării sobre și raționale a realității date. Pentru idealist, această concepție nu prezenta nici o dificultate, din cauză că întreaga lui doctrină se baza pe ideea de transcendență. Nietzsche însă era nevoit să recurgă la ceea ce s-ar putea numi o „transcendență imanentă". El a conceput o stare de spirit care face ca viața să se transcendeze pe sine însăși, rămînînd totuși în propria-i sferă. În faimosul eseu despre *Nașterea tragediei*, el descrie stadiul inițial al creației artistice ca o îmbătare, ca o beție sacră, *Rausch*. Copleșit, năucit și inspirat de o explozie a energiilor sale vitale, artistul ajunge să fie posedat de o nebunie dionisiacă; irumpe „eterna patimă a devenirii". Granițele și limitele obișnuite ale vieții sînt anihilate, iar conștiința, umplută cu un amestec de groază și bucurie, e înecată în torentul veșnic al lucrurilor ce duce cu el atît creația cît și distrugerea. Apoi, într-un al doilea stadiu, din excitația orgiastică se desprinde ca un vis o viziune apolinică a vieții, aflată față de extazul dionisiac într-un raport asemănător cu acela dintre ființă și fluxul devenirii sau ca lumina față de întuneric. Într-o imagine ca de vis, luminoasă

[45] *Ibid.*, XVI, 264 urm.
[46] *Ibid.*, XII, 182.
[47] *Ibid.*, XV, 47.

şi simbolică, ea izbăveşte durerea primordială a extazului dionisiac şi reinstaurează aparenţa ordonată conform legilor eterne.

Vraja dionisiacă, scrie Nietzsche, „e condiţia prealabilă a întregii arte dramatice. Sub această vrajă, participantul la o serbare dionisiacă se vede pe sine ca un satir, iar ca satir ajunge apoi să-l contemple pe zeu, adică în transformarea sa, el are o nouă viziune exterioară lui însuşi ca desăvîrşire apolinică a stării sale. Cu această nouă viziune, drama e completă". „Conform acestei concepţii, putem înţelege tragedia greacă drept corul dionisiac, care se descarcă totdeauna iarăşi într-o lume apolinică de imagini. Părţile corale, aşadar, cu care e întreţesută tragedia sînt oarecum matricea întregului aşa-zis dialog, adică a întregului univers scenic al dramei propriu-zise."[48] Mai tîrziu, după ce părăseşte metafizica schopenhaueriană din eseul său timpuriu, *Naşterea tragediei*, Nietzsche îşi generalizează observaţiile astfel încît să pună bazele unei psihologii a artei. Visul, afirmă el, prefigurează viziunea estetică, beţia, orgia estetică. De aici decurge o clasificare corespunzătoare a artelor. Actorul, dansatorul, muzicianul şi poetul liric, ca exponenţi ai artei dionisiace, sînt opuşi artiştilor apolinici, pictorul, sculptorul şi poetul epic. Se susţine că arhitectura se sustrage acestei distincţii; ea revelă actul creator al puterii volitive în întreaga-i puritate.

…CA EVA-
…DIN REA-
…E.

Printr-un act de autotranscendere extatică artistul îşi dobîndeşte viziunea frumosului din realitatea brută. Omenirea datorează o infinită gratitudine acestei puteri de transfigurare. Existenţa nu e suportabilă decît ca fenomen estetic: „avem arta spre a putea să evităm pieirea prin adevăr"[49]. Dar acest concept de putere binefăcător-amăgitoare dezvăluie ambiguitatea inerentă doctrinei estetice a lui Nietzsche. Cele mai nobile calităţi hărăzite de el „supraomului" său sînt curajul şi integritatea. Supraomul se simte destul de puternic pentru a privi adevărul în faţă. El dispreţuieşte refugierea într-o lume de dincolo sau amăgirea de sine printr-o imagine măgulitoare a lumii de aici. Dar nu face oare tocmai artistul aceste lucruri vrednice de dispreţ? De vreme ce frumosul artistic exclude adevărul, artistul e cu siguranţă expus acuzaţiei de falsitate. „Multe minciuni sînt spuse de poeţi." Această veche zicală greacă e acum reînviată în gîndirea lui Nietzsche, care-i preface lauda în insultă. El îi acuză pe artişti de laşitate: au totdeauna nevoie de un adăpost, de-o autoritate stabilită; „ei au fost mereu slujitorii unui sistem moral, ai unei filosofii sau ai unei religii"[50]. Creatorul de frumos, salutat întîi ca un campion al noilor valori, se pomeneşte acuzat de aceeaşi crimă de care erau acuzaţi şi creştinul, şi metafizicianul. Şi el pregăteşte o evadare din lumea

---

[48] *The Complete Works*, ed. by Oscar Levy, III, 68.
[49] *Werke*, XVI, 248.
[50] *Ibid.*, VII, 405; XV, 489.

aceasta şi din adevărul ei crud. Între realitate şi imaginaţia artistică e o prăpastie: „Nici Homer nu l-ar fi zugrăvit pe Ahile, nici Goethe pe Faust dacă Homer ar fi fost Ahile sau Goethe Faust“[51]. Lovitura lui Nietzsche, destinată unui obiect venerat, îi atinge propria operă. Era chinuit de teama ca nu cumva propria-i glorificare a lumii să se dovedească o viziune estetică, o evadare fără speranţă din cunoaşterea paralizantă; ca nu cumva să fie judecat că e „doar poet, doar nebun“. „Vechea ceartă dintre filosofie şi poezie“ e reaprinsă iarăşi.

ARTA S… SĂ ŞI A… CADENT…

Toate încercările de reconciliere a aspectelor pozitive şi negative din evaluarea nietzscheană a artei sînt sortite eşecului. Există însă o sferă limitată înăuntrul căreia Nietzsche ajunge la o sinteză. El a proiectat contradicţiile în viaţa însăşi ca o dialectică inerentă ei. Viaţa, fiind atotcuprinzătoare, nu poate fi primejduită sau coruptă din exterior. Ea îşi generează propria negaţie: boala, declinul şi moartea sau, în termeni psihologici, resentimentul, ura şi autonegarea. Aplicînd acestea la artă, trebuie să distingem două tipuri opuse de creaţie: „Ţinînd seama de toate valorile estetice, mă pot prevala acum de această distincţie capitală: Mă întreb întodeauna «oare foamea a devenit creatoare sau mai degrabă îmbelşugarea?» La Goethe, de pildă, puterea creatoare se datorează abundenţei, la Flaubert şi Pascal, urii. Cînd Pascal scria poezie, se tortura“[52]. Arta „decadentă“, rezultat al unei negări indignate a vieţii, e descrisă de către Nietzsche ca fiind contrapartea „romantică“ a stilului „măreţ“ sau „clasic“. Răzbunîndu-se nemărturisit pe omenire pentru propriile-i scăderi, romanticul îşi infiltrează pesimismul otrăvitor în mintea ascultătorului. Arta lui, lipsită de seninătate şi de măsură, captivează simţurile cu o profuzie de amănunte eficiente şi cu o exhibare de pasiune nestăpînită. Pentru Nietzsche, muzica lui Richard Wagner e prototipul acestei caricaturi romantice a extazului dionisiac.

Decadenţa reprezintă declinul firesc precum şi descompunerea vieţii. De aceea teoria celor două tipuri contrare de artă aduce cu ea ideea unui „ciclu vital“ istoric. Arta clasică reprezintă maturitatea vieţii. Ea se dizolvă, printr-un proces natural, într-o artă decadentă sau „barocă“. Artele particulare manifestă o afinitate pentru stadiile acestui proces ciclic, arhitectura pentru formele primordiale de civilizaţie, muzica, pentru epocile ei de împlinire[53].

Criteriul sănătăţii nu rezolvă cu adevărat problema evaluării pozitive şi negative a artei. Aplicarea lui va fi totdeauna îndoielnică. Chiar şi seninătatea idilică a unui poem clasic ca *Hermann şi Dorothea* al lui Goethe poate

---

[51] *Ibid.*, VII, 404.
[52] *Ibid.*, V, 326.
[53] *Ibid.*, XVI, 264.

însemna că artistul își pregătește o evadare de unul singur prin idealizarea realităților. Pe de altă parte, tabloul crud făcut de Swift oamenilor-animale din țara houyhnhnmilor poate proveni dintr-o dragoste curată, dar dezamăgită, pentru omenire. Dacă e însă mînuit de un maestru al aprecierii, acest criteriu poate juca rolul salutar de bisturiu în mîna unui chirurg — scop căruia Nietzsche l-a destinat.

NER: REA- IAREA RO- TISMULUI

Criza metafizicii a culminat cu Nietzsche. Creștinismul secularizat al veacului al XIX-lea, creație hibridă a romantismului și idealismului, a fost subminat de către critica lui. Dar strategia campaniei sale antiromantice era în mare măsură de sorginte romantică. Putem vorbi de o autodistrugere a romantismului. Această operă critică a fost compensată de o ultimă autoafirmare a romantismului în scrierile teoretice ale lui Richard Wagner (1805—1864)[54]. Ideile lui de bază — „poporul“ ca forță condiționînd creația artistică, mitul ca matrice a poeziei, precum și proclamarea „operei de artă universale“ ca încununare a tuturor eforturilor creatoare — a reînviat dogmele romantice. Cîștigul vechii doctrine prin încorporarea ei în programul unui mare compozitor de operă a fost mic. Nietzsche, fidel la început, și-a dezvoltat învățătura ca un apostat al evangheliei wagneriene. Adevărul, în controversa Wagner — Nietzsche, era de partea criticului. Nu există izbăvire prin întoarcerea în țara de vis a romantismului.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Vischer*, 1932.
L. W. Flaccus, *Artists and Thinkers*, 1916.
H. R. Marshall, *Some Modern Aestheticians*, în *Mind*, 1920, pp. 458—471 (despre Lotze).
A. Matagrin, *Essai sur l'esthétique de Lotze*, 1901.
Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetic*, 1892, cap. XIII și XIV.

---

[54] *Prose Works*, translated by W. A. Ellis, 1892.

însemna că artistul își pregătește o evadare de unul singur prin idealizarea realităților. Pe de altă parte, tabloul crud făcut de Swift oamenilor-animale din țara houyhnhnmilor poate proveni dintr-o dragoste curată, dar dezamăgită, pentru omenire. Dacă e însă mînuit de un maestru al aprecierii, acest criteriu poate juca rolul salutar de bisturiu în mîna unui chirurg — scop căruia Nietzsche l-a destinat.

ER: REA- REA RO- ISMULUI

Criza metafizicii a culminat cu Nietzsche. Creștinismul secularizat al veacului al XIX-lea, creație hibridă a romantismului și idealismului, a fost subminat de către critica lui. Dar strategia campaniei sale antiromantice era în mare măsură de sorginte romantică. Putem vorbi de o autodistrugere a romantismului. Această operă critică a fost compensată de o ultimă autoafirmare a romantismului în scrierile teoretice ale lui Richard Wagner (1805—1864)[54]. Ideile lui de bază — „poporul“ ca forță condiționînd creația artistică, mitul ca matrice a poeziei, precum și proclamarea „operei de artă universale“ ca încununare a tuturor eforturilor creatoare — a reînviat dogmele romantice. Cîștigul vechii doctrine prin încorporarea ei în programul unui mare compozitor de operă a fost mic. Nietzsche, fidel la început, și-a dezvoltat învățătura ca un apostat al evangheliei wagneriene. Adevărul, în controversa Wagner — Nietzsche, era de partea criticului. Nu există izbăvire prin întoarcerea în țara de vis a romantismului.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Vischer*, 1932.
L. W. Flaccus, *Artists and Thinkers*, 1916.
H. R. Marshall, *Some Modern Aestheticians*, în *Mind*, 1920, pp. 458—471 (despre Lotze).
A. Matagrin, *Essai sur l'esthétique de Lotze*, 1901.
Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetic*, 1892, cap. XIII și XIV.

[54] *Prose Works*, translated by W. A. Ellis, 1892.

XVIII

ESTETICA ÎN ERA ȘTIINȚEI

Pe la 1870, școala speculativă părea moartă. Proclamațiile noii metode științifice se împleteau de obicei cu necrologurile celei vechi. Lucrul acesta era adevărat mai cu seamă în Germania, unde se făcuse cel mai mult în acest sens și, cum simțeau toți, se păcătuise cel mai mult în cîmpul gîndirii pure. Un scriitor german, Ernst Grosse (1862–1927) comenta prăbușirea vechilor sisteme filosofice în următorul pasaj tipic: „Dacă le măsurăm cu etalonul strict al științei, va trebui să admitem că și-au meritat soarta. Le putem admira strălucirea, dar nu se poate să nu vedem din această pricină că temelia de de fapte nu era suficientă pentru aceste construcții șubrede. . . . Filosofia artei datorată hegelienilor și herbartienilor prezintă astăzi numai un interes istoric"[1]. Urmează apoi enunțul nu mai puțin tipic al tendinței științifice moderne: „Știința artei e în aceeași situație ca și toate celelalte științe care depind de observație . . . adevărul iese în cele din urmă la lumină din compararea plină de răbdare a numeroase și variate fapte"[2]. Pentru acești scriitori imensa trudă a atîtor veacuri părea aproape în întregime irosită. Trebuie să recunoaștem, continua purtătorul de cuvînt al timpurilor noi, că „nu avem dreptul să ne mîndrim cu o știință a artei"[3]. Trebuie să ținem seama de lecția pe care ne-o servește bancruta investigațiilor anterioare și să ne apucăm cu ceva mai multă umilință de reconstruirea edificiului abandonat. A înțelege arta în manifestările ei cele mai înalte e un țel nobil, dar foarte îndepărtat. Mai întîi sîntem obligați să examinăm elementele și „să nu încercăm a explica formele mai complicate pînă nu ne-am informat cu privire la natura și condiția celor simple"[4]. Vechea metodă filosofică, pretindea Gustav Theodor Fechner (1834–1887), pionierul esteticii experimentale, evoluează „de sus" dinspre universal, în jos către particular. Acesta era modul de abordare folosit de Schelling, Hegel și chiar Kant. De vreme ce însă nu mai credem că posedăm un sistem sigur, e mai înțelept să alegem calea opusă și să construim

ESTETICA EDIFICATĂ „DE JOS".

[1] *The Beginnings of Art*, 1897, p. 3.
[2] *Ibid.*, p. 25.
[3] *Ibid.*, p. 5.
[4] *Ibid.*, pp. 18 urm.

estetica începînd „de jos". Trebuie să pornim de la fapte şi apoi să ne ridicăm, prudent şi treptat, la generalizări[5].

Din aceste cîteva principii conducătoare decurg caracteristicile şcolii ştiinţifice — calităţile ca şi scăderile ei. Procedeul experimental implica o strînsă colaborare cu disciplinele învecinate şi o mai largă cunoaştere a faptelor conexe adăugate la stocul tradiţional de idei. Fiziologia[6], biologia[7], psihiatria[8], sociologia[9] şi etnologia[10] furnizau materiale noi de elucidat şi comparat. Cîmpul de cercetare s-a extins atît în timp cît şi în spaţiu. Un interes crescînd pentru stadiile primitive ale artei pe de o parte, pentru creaţiile de un înalt rafinament ale Extremului Orient pe de alta, au înlăturat un mare număr de prejudecăţi îndrăgite. Printre ele se număra dogma clasicizantă bazată pe credinţa în validitatea unică a canonului grec. Aprecierea formelor artistice extrem de diverse a dat o lovitură şi teoriei naturaliste a imitaţiei. Pandantul ei idealist — concepţia că artistul imită ideea sau esenţa unui obiect — a fost de asemenea subminată. O altă dogmă cu care s-a ciocnit ştiinţa era că „arta autonomă" — arta pentru artă — reprezintă manifestarea normală a energiilor creatoare ale oamenilor. Studiile etnologice şi sociologice au arătat că adevărat e contrarul. Arta, în epocile ei de înflorire viguroasă, e îndeobşte subordonată altor interese. Pretinsa autonomie, pe de altă parte, se dovedeşte a fi ea însăşi condiţionată de statutul social al unei anumite clase implicate — de exemplu de libertatea precară a umaniştilor din Renaştere sau de independenţa relativă a artistului burghez din secolul al XIX-lea.

Dar noua asociere strînsă a artei şi realităţii în mare ascundea un anumit risc. Părea uneori că fruntariile ce delimitau arta ca artă sînt pe punctul de a dispărea cu totul. De exemplu, adepţii teoriei jocului a lui Spencer erau înclinaţi să uite că arta, oricît de intim legată de joc, e, la urma urmei, mai mult decît un joc. Alţi specialişti erau tentaţi de atracţia lor către aşa-zisul „primitiv" să aştepte o mai mare revelaţie estetică de la cutare imagine totemică brută decît de la *Madonna Sixtină* a lui Rafael. O condiţie prealabilă

---

5 *Vorschule der Ästhetik*, 2 Teile, 1876, Prefaţă.

6 Georg Hirth, *Physiologie der Kunst*, 1885; Francis Galton, *Hereditary Genius: An Inquiry into its Laws and Consequences*, 1896.

7 Colin A. Scott, *Sex and Art*, în *The American Journal of Psychology*, 1896, VII, pp. 153 urm.

8 Cesare Lombroso, *Genio e follia*, 1877; *L'Uomo di genio*, 1888; *Nuovi studi sul genio*, 1902.

9 J. M. Baldwin, *The Mental Development in the Race and in the Child*, 1895; *Social and Ethical Interpretations in Mental Development*, 1897 F. H. Giddings *The Principles of Sociology. An Analysis of the Phenomena of Association and of Social Organization*, 1896; T. Ribot, *L'imagination créatrice*, 1900; Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, ed. a 2-a, 1895; Gabriel Séailles, *L'origine et les destinées de l'art*, 1886; Georges Sorel, *La valeur sociale de l'art*, 1901.

10 H. Balfour, *The Evolution of Decorative Art*, 1893; John Lubbock (Lord Avebury), *The Origin of Civilisation and Primitive Condition of Man*, 1870; A. C. Haddon, *The Decorative Art of British New Guinea*, 1894, *Evolution of Art*, 1895; Ernst Grosse, *The Beginnings of Art*, trad., 1897.

a esteticii, conform concepțiilor mai vechi, impunea cercetătorului o sensibilitate artistică extrem de dezvoltată. Acum, un estetician de acest tip își atrăgea reproșul că e lipsit de sobrietate științifică. Grant Allen (1848–1899) mărturisește în prefața la a sa *Physiological Aesthetics*: „Nu sînt în ce mă privește un amator excesiv de arte frumoase sub nici o formă. Dar, în ansamblu, aceasta mi se pare a fi un cîștig... deoarece... adoratorul artei e susceptibil să aducă cu sine în considerarea celor mai simple elemente ale frumosului acele simțiri entuziaste trezite în el de cele mai înalte dezvoltări ale artei. În plus, o asemenea persoană va privi probabil cu dispreț orice specii de emoție estetică cu excepția celor mai elevate și mai capabile să contribuie la edificarea gustului său pretențios și cultivat“[11]. „Psihologie fără psihic“ fusese judecată psihologia pozitiviștilor. Un cititor lipsit de bunăvoință al prefeței lui Grant Allen s-ar putea simți ispitit să adauge: „Știință a frumosului fără simțul frumosului“. Cu cît estetica se adapta mai mult bibliotecii și laboratorului cu atît se îndepărta mai mult de atelierul artistului. Spiritul psihologiei lui Wilhelm Wundt părea oarecum incompatibil cu o sensibilitate estetică dezvoltată.

Filosoful era scos de la catedra sa ca profesor de estetică. Dar cine avea să-i ia locul? Erau numeroși postulanți deopotrivă de competenți. Noua tendință științifică a creat mai multe științe ale frumosului în loc de una singură, estetica psihologică, estetica etnologică și altele asemănătoare. Dezintegrarea disciplinei cunoștea un ritm rapid. A fost stăvilită numai către sfîrșitul perioadei de care ne ocupăm, cînd abundența crescîndă de descoperiri și tendințe a fost din nou adunată în cadrul conceptului generos de „estetică și știință generală a artei“ propus de Max Dessoir.

UN REZI
METAFIZI

Hotărîrea fermă de a se renunța la ipotezele metafizice nu a făcut să înceteze cu totul utilizarea ideilor generale. Problema întîlnită chiar în pragul cercetării empirice — și anume ce sînt „elementele“ fenomenului estetic — nu avea să fie lămurită prin observație. Astfel, curentele mai vechi de gîndire au dăinuit, deși transformate și adaptate cum se cuvine noilor condiții intelectuale. Principiile lor au fost atenuate și reduse fie la rangul de ipoteze de lucru, fie de postulate menite alimentării unor necesități emoționale de extracție non-empirică. Și aceste tipuri alternative de aserțiuni generale nu erau întodeauna clar separate. În ideea, profesată de Spencer, Grosse și alții, că plăcerea estetică generează sentimente de camaraderie umană, supraviețuia entuziasmul social al pozitiviștilor timpurii. Fechner, în însăși cartea care pune bazele metodei experimentale în estetică, afirma că frumosul, în ultimă analiză, derivă din Dumnezeu. Orientarea teologică a esteticii germane supraviețuiește aici ca un organ relict, devenit inutil din cauza con-

[11] *Physiological Aesthetics*, pp. VIII urm.

diţiilor de viaţă schimbate[12]. Johannes Volkelt se grăbeşte să-şi liniştească cititorii cu privire la metafizica pe care o anexase la estetica tragicului, cu toate că nu era cu mult altceva decît un ornament nevinovat. „Ţin să notez", scria el, „că teoria tragicului e absolut separată şi independentă de expunerea din ultima secţiune, consacrată metafizicii tragicului."[13]

Estetica germană mai veche definise frumosul descriindu-i locul şi funcţia din cadrul unui cosmos mental. O tendinţă similară, dezbărată de năzuinţele metafizice, a dat acum naştere unei doctrine a elementelor mentale ale frumosului. O asemenea doctrină a fost estetica psihologică a lui Fechner. Cercetătorii francezi şi englezi acordaseră o atenţie deosebită rolului artei în viaţa socială şi în progresul social. Prelungirea acestei orientări de gîndire a produs şcoala evoluţionistă a esteticii ştiinţifice. Cu cît psihologizanţii de tipul lui Fechner pe de o parte şi evoluţioniştii pe de alta au avansat mai mult, cu atît mai mult cele două şcoli au început să fuzioneze.

ODA EXPE- ENTALĂ A FECHNER.

Cartea despre care se consideră în genere că marchează începutul noii ştiinţe este *Vorschule der Ästhetik* a lui Fechner, publicată în 1876 şi precedată în 1871 de o comunicare a aceluiaşi autor despre *Estetica experimentală*[14]. *Vorschule* e mai degrabă o culegere de eseuri, reunite după un criteriu destul de lax, decît un tratat sistematic. Un sistem trebuie să aibă la bază o definiţie a frumosului. Dar o tratare ştiinţifică, după opinia lui Fechner, e prea puţin interesată să găsească o formulă universală — sarcină care a derutat toate eforturile speculative anterioare. Frumosul e doar un termen ce desemnează în linii generale obiectul esteticii şi, ca atare, e aplicabil la „orice prezintă proprietatea de a suscita plăcere în mod direct şi nemijlocit, iar nu numai după o reflecţie sau ca o consecinţă"[15]. Tocmai de acest tip de plăcere (ca şi de neplăcerea corespunzătoare) se ocupă analistul. Acesta e terenul ferm pe care se poate apuca de lucru în deplină siguranţă. Căci „sentimentele estetice", ca modificări ale plăcerii şi durerii ca atare, sînt calităţi primare şi simple ale sufletului. Ca şi aurul printre elementele fizice, aceşti atomi psihici pot fi amestecaţi cu alte elemente. Chiar şi aşa însă ei rămîn ceea ce sînt şi rezistă la orice încercare de disoluţie. O dată admis acest lucru, problema, formulată în termeni ştiinţifici, e următoarea: Ce obiecte plac şi displac? Şi de ce unele plac în timp ce altele displac? Un răspuns corect trebuie să indice legea care guvernează relaţia cauzală dintre obiectul exterior, în calitate de cauză, şi plăcere, în calitate de efect. Şi această lege trebuie verificată experimental întocmai ca o lege descoperită de către fizician în domeniul mişcării corpurilor.

[12] *Vorschule der Ästhetik*, I, 17.
[13] *Ästhetik des Tragischen*, 1897, p. V
[14] *Zur experimentellen Ästhetik*. *Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissensch.* Math. Physical. Klasse 9, 556 urm.
[15] *Vorschule*, I, p. 15.

Ideea generală a unei estetici științifice schițată sumar în definițiile preliminare s-a configurat mai deplin pentru Fechner într-o lungă serie de „principii estetice". Mai toate acestea sînt însă mai curînd psihologice în sens mai larg decît specific estetice[16]. Ele conturează o psihologie a activității mentale în genere, neavînd decît o legătură indirectă cu problemele estetice. De factură indiscutabil estetică sînt cele trei „principii formale supreme": (*a*) conexiunea unificată a multiplului, (*b*) consecvența, congruența sau adevărul și, în fine, (*c*) claritatea. Această parte centrală a doctrinei estetice a lui Fechner e totodată și cea mai tradițională componentă a ei. Deși dotați cu o garnitură de termeni inediți, pășim totuși pe drumul bine bătătorit al teoriei formale a frumosului.

Pentru Fechner, ca și pentru mulți dintre contemporanii săi, experimentul constituia marca exactității științiifice. Din nefericire, tocmai „principiile sale formale" s-au sustras în mare măsură verificării experimentale directe. Părea totuși posibilă aplicarea unei metode indirecte de demonstrare a validității lor. Fechner și-a propus să lămurească problema dacă există raporturi de dimensiune și diviziune esteticește preferabile și ce sînt aceste raporturi normale sau elementare. În repetate rînduri, spirite speculative s-au străduit să dezvolte o matematică mistică a frumosului[17]. Supunînd această problemă unei examinări strict științifice și lipsite de prejudecăți, Fechner a inaugurat o nouă epocă în cercetarea estetică.

Fechner a deosebit trei metode experimentale. Prima era metoda selecției, despre care vom spune mai multe numaidecît. A doua era metoda construcției. Aceasta poate fi ilustrată prin așa-zisa „investigație asupra literei «i»". Pe o hîrtie se trag patru linii verticale de lungimi diferite, subiecții fiind îndrumați să pună deasupra fiecăreia cîte un punct la distanța care li se pare cea mai potrivită. Rezultatele arată că distanța medie aleasă crește în raport cu lungimea liniei. A treia metodă constă în măsurarea unor obiecte confecționate folosite în viața de toate zilele. Fechner a măsurat cărți de vizită și cărți alese la întîmplare, stabilind că un mare procentaj ofereau raportul secțiunii de aur (cu o abatere notabilă de la această regulă în cazul cărților de specialitate, care în genere sînt mai alungite, și al cărților pentru copii care sînt mai late)[18]. A inițiat de asemenea un studiu statistic al dimensiunilor

---

[16] *Ibid.*, I, p. 51.

[17] *Elementarbeiträge zur Bestimmung des Naturgesetzes der Gestaltung und des Widerstandes und Anwendung dieser Beiträge auf Natur und alte Kunstgestaltung* von F. G. Roeber, mit 6 lith. Tafeln, 1861. Alte publicații de acest tip sînt citate și discutate de Fechner, *Zur experimentellen Ästhetik*, pp. 593 urm. și 567; cf. bibliografia în Charles Lalo, *L'esthétique expérimentale contemporaine*, 1908, și J. Larguier des Bancels, *L'esthétique expérimentale*, în *L'Année Psychologique*, 1900 pp. 148 urm.

[18] *Vorschule*, cap. 44.

picturilor, dar rezultatelor astfel obținute le-a atribuit o redusă semnificație estetică[19].

Metoda cea mai practicată de Fechner a fost cea a selecției sau alegerii. Cel mai bine cunoscut experiment de acest tip are ca obiect raporturi matematice definite. Fechner pregătea zece dreptunghiuri de carton alb cu arii egale (64 cm²), variind ca formă de la pătrat pînă la un dreptunghi cu raportul laturilor de 5:2. Acestea au fost așezate la întîmplare pe o scîndură neagră. Subiecții, aleși din clasa cultivată, dar fără legătură cu instrucția artistică, au fost invitați să indice cele mai plăcute și cele mai neplăcute dintre aceste figuri. Judecățile de preferință sau respectiv de excludere erau notate în coloanele speciale ale unui tabel, cu cîte un număr întreg dacă judecata era pronunțată fără ezitare sau cu o fracție (1/2 sau 1/3) dacă subiectul — stînjenit, desigur, de caracterul abstract al condițiilor — ezita între două figuri.

Rezultatul acestui experiment părea să întemeieze concepția că există „raporturi care posedă în ele însele o valoare estetică specifică"[20]. Majoritatea respingerilor se încadrau în chip decisiv la extreme, pătratul și dreptunghiul alungit la celălalt capăt al scării, pe cînd dreptunghiul cu raportul de 34 : 21, adică secțiunea de aur, primea de departe cel mai mare număr de voturi aprobative.

E FISURI ÎN IZĂRILE RIMENTALE.

Experimentele lui Fechner au stîrnit un interes universal. Doi americani, Lightner Witmer și Edgar Pierce[21], i-au perfecționat și dezvoltat procedeul. Investigații analoge au fost întreprinse în domeniul culorii de către D. R. Major[22], Jonas Cohn și alții[23]. Entuziasmul noilor descoperiri a fost însă oarecum umbrit de unele nedumeriri. În experiența lui Fechner cu cele zece dreptunghiuri, subiecții obișnuiau să ezite un timp considerabil în alegere. În plus, verificarea tabelului obținut de Fechner revelă un fapt în dezacord cu rezultatele generale. Pătratul obținea nu numai mai multe voturi contra decît figura imediat următoare, ci și mai multe voturi pentru. Astfel, curba care ilustrează diminuarea treptată a neplăcerii descrește uniform pînă la punctul minim, secțiunea de aur, pe cînd curba corespunzătoare plăcerii ascendente se întrerupe. Ea cade imediat după pătrat, pentru ca apoi să

[19] *Ibid.*, pp. 273, 314; cf. Lalo, pp. 57 urm.

[20] Lightner Witmer, *Zur experimentellen Ästhetik einfacher räumlicher Formverhältnisse*, în *Philosophische Studien*, 1893, p. 209.

[21] *Aesthetic of Simple Form*, în *The Psychological Review*, I, 1894, pp. 483—495, III, 1896, pp. 270—285.

[22] *On the Affective Tone of Simple Sense-Impressions*, în *The American Journal of Psychology*, 1895, VII, pp. 55—77.

[23] Jonas Cohn, *Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und ihrer Kombinationen*, în *Philosophische Studien*, 1894, X; *Gefühlston und Sättigung der Farben*, *ibid.*, 1900, XV, pp. 279 urm. Experimente de acest tip au fost întreprinse și de J. M. Baldwin (*Mental Development in the Child and in the Race*, 1895, pp. 39, 50 urm.), E. S. Baker (*Univ. of Toronto Studies, Psychol. Series*, vol. II) și de A. Kirschmann (*Philosophische Studien*, vol. VII).

urce constant pînă la punctul ei culminant. Fechner a pus această anomalie pe seama unei prejudecăţi intelectuale. Unii dintre subiecţi s-ar putea să se fi gîndit că o figură perfect regulată ca pătratul nu trebuie lipsită de îndreptăţita recunoaştere a calităţii ei. Poate că această explicaţie e corectă. Dar ea implică totuşi o anumită îndoială care, o dată admisă, poate antrena o critică mai periculoasă a rezultatelor în totalitatea lor. Dacă influenţe străine au afectat rezultatul într-un caz, de ce oare n-ar face-o şi în majoritatea cazurilor? N-am fi oare îndreptăţiţi să bănuim că regularitatea curbei exprimă un fapt psihologic care nu are nimic de-a face cu legile estetice? Dreptunghiurile de felul celor alese de Fechner sînt asociate de obicei cu amintirile noastre despre tablouri, oglinzi sau obiecte similare. Aşa că judecăţile pot reflecta pur şi simplu ataşamentul faţă de una din formele familiare nouă, iar forma obişnuită a obiectelor rememorate poate fi determinată la rîndu-i de o dezvoltare istorică, de caracterul naţional, de modă etc. Forma picturilor preferată de către artiştii chinezi şi japonezi — lungă şi îngustă — e, după tabelul lui Fechner, extrem de neplăcută.

Insignifianţa reacţiei emoţionale naşte o altă obiecţie. Cum pot oare aceste sentimente abia perceptibile să contribuie într-un grad cît de cît important la desfătarea exuberantă trezită adeseori de operele de artă? Fechner răspunde la acest dubiu cu principiul „ajutorului estetic". Efectul emoţional, rezultînd din cooperarea a diverse elemente, depăşeşte suma acestor elemente. Dar însuşi acest principiu nu implică oare admiterea faptului că aceste elemente sînt simpli factori auxiliari mai curînd decît elemente propriu-zise, adicăsurse primare ale delectării estetice? Caracterul abstract al condiţiilor de laborator devine încă o dată evident.

CONTROV[ERSE] ÎN INTE[RPRETA]REA CO[NCLUZII]LOR [EXPERI]MENTALE.

Pe lîngă chestiunea valabilităţii rezultatelor experimentelor mai e şi problema semnificaţiei lor. În această privinţă au existat mari deosebiri de păreri chiar în rîndul experimentaliştilor. Wilhelm Wundt (1832 — 1920) credea că atunci cînd simţim plăcerea furnizată de o exemplificare a secţiunii de aur, sîntem în realitate conştienţi de raportul matematic. Un raport în care întregul e faţă de partea sa mai mare (sau majoră) la fel ca partea mai mare faţă de cea mai mică (sau minoră) e resimţit ca un mijloc de unificare cu cel mai mic efort posibil a celei mai mari multiplicităţi posibile. Plăcerea estetică apare astfel ca rezultat al economiei mentale. Oswald Külpe (1862—1915) a încercat să argumenteze această concepţie făcînd apel la legea lui Weber[24]. După el, egalitatea cîturilor (din relaţia dintre minor şi major pe de o parte, major şi linia întreagă pe de alta) nu e nici prea uşor de distins, nici atît de aproape de limitele perceptibilităţii încît să scape atenţiei. De aceea perceperea acestei egalităţi cauzează o plăcere estetică similară

[24] *Grundriss der Psychologie auf experimenteller Grundlage*, 1893, p. 261.

cu aceea născută de simetrie. Secţiunea de aur e, aşa zicînd, „o simetrie de ordin superior". R. P. Angier[25] şi Witmer[26] au replicat că nici nu poate fi vorba de vreo eficacitate estetică a raportului matematic ca atare. Cel de-al doilea a postulat că există un singur principiu de bază: unitatea în varietate. În simetrie predomină primul element, unitatea (sau factorul egalităţii estetice), în secţiunea de aur varietatea, sau factorul contrastului estetic, joacă rolul principal. De aceea, secţiunea de aur reprezintă media justă între excesul şi lipsa de diversitate. Witmer însuşi a recunoscut că această formulare nu prea merită numele de explicaţie[27]. O interpretare psihologică, referitoare la mişcările oculare cel mai uşor executate, a fost propusă de Edgar Pierce şi alţii, bucurîndu-se de o largă acceptare, mai cu seamă în rîndurile psihologilor francezi. Cercetarea recentă a relevat slăbiciunea acestei ipoteze[28].

HOLTZ: TE- FIZIOLO- A MUZICII.

Experimentele lui Fechner au fost stînjenite de faptul că percepţiile noastre optice sînt întotdeauna întreţesute cu imagini ale obiectelor sau acţiunilor exterioare. Putem defini o curbă cu ajutorul unei formule matematice. Cum însă am putea oare verifica experimental puterea de a evoca, să zicem, o figură umană? Altfel stau lucrurile în cazul muzicii. Aici, senzaţiile de ton sînt ca atare materialul artei. „În acest sens e clar că muzica are o legătură mai nemijlocită cu senzaţia pură decît oricare dintre celelalte arte frumoase şi, prin urmare, că teoria senzaţiei auditive e menită să joace un rol mult mai important în estetica muzicală decît, bunăoară, teoria clarobscurului sau a perspectivei în pictură."[29] Iată de ce metoda experimentală şi-a găsit o utilizare deosebit de fructuoasă în cîmpul teoriei muzicii, aceste investigaţii fiind duse la bun sfîrşit de către faimoasa lucrare a lui Hermann Helmholtz (1821 — 1894) *Despre senzaţiile de ton*. Acest mare savant e preocupat în primul rînd de baza fiziologică a muzicii şi numai indirect de baza ei psihologică. Precizarea aceasta e hotărîtoare atîta vreme cît e în joc metoda de investigaţie fiind însă aproape neglijabilă din punct de vedere al interpretării semnificaţiei rezultatelor. Helmholtz a împărtăşit cu Fechner convingerea (zdruncinată numai în ultima vreme) că există o strictă coordonare între elementele psihice sau ideile elementare pe de o parte şi stimulii din organul perceptiv sau evenimentele fiziologice pe de alta. O psihologie perfectă, în accepţiunea lui Fechner, implică o fiziologie a simţurilor şi vice versa.

---

[25] *The Aesthetics of Equal Division*, în *Psychological Review*, Monograph Supplements, 1903, IV, pp. 541 urm.

[26] Witmer, *op. cit.*, pp. 261 urm.

[27] *Ibid.*, pp. 260 urm.

[28] Sir William Mitchell, *Structure and Growth of the Mind*, p. 501; cf. C. W. Valentine, *An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty*, Londra, pp. 44 urm.

[29] Hermann L. F. Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Traducere de Alexander J. Ellis, 1930, p. 3.

Problema lui Helmholtz fusese pusă de Pitagora cu vreo 2 500 de ani înainte: „De ce oare consonanța e determinată de raporturi între numere întregi mici?“[30] Răspunsul lui Pitagora a căutat explicația în structura cosmosului: „totul e număr și armonie“. Leonard Euler (1707–1783) a înlocuit ideea de cosmos cu conceptul modern de rațiune[31]. Sufletul e satisfăcut cînd detectează lesne o anumită cantitate de perfecțiune sau de ordine rațională. Or, raportul dintre numerele întregi mici e foarte ușor de descoperit. Apoi, violonistul italian Tartini (1692–1770)[32] și doi francezi, Jean-Philippe Rameau (1695–1764)[33] și Jean d'Alembert (1717–1783)[34], au inaugurat cel de-al treilea stadiu al acestei dezvoltări, avansînd idei luate din fiziologie. Ca succesor al cosmosului și rațiunii, structura urechii noastre interne, și îndeosebi fibrele din organul lui Corti, e privită de către Helmholtz drept adevărata sursă a armoniei acustice. Iată răspunsul lui la întrebarea pitagoreică: „Urechea transformă toate sunetele complexe în oscilații pendulare conform legii vibrației simpatetice și consideră ca armonioase numai acele excitații ale nervilor care sînt continue fără perturbații“[35]. Armonia este deci o senzație continuă, dizarmonia una intermitentă. Ca și precursorii săi, Helmholtz încearcă să arate că legile armoniei muzicale sînt prescrise *în mod natural*. Își restrînge însă cuprinderea acestei explicații cauzale spunînd că „sistemul scărilor, modurilor și țesăturilor armonice nu se întemeiază doar pe legi naturale, ci e și rezultatul, cel puțin în parte, al principiilor estetice care s-au mai schimbat și pînă acum și se vor mai schimba și de acum încolo, o dată cu dezvoltarea progresivă a omenirii“[36].

Publicarea operei lui Helmholtz a fost urmată de o lungă și aprinsă discuție[37]. S-a admis aproape universal că teoria lui reușește să explice ocurența timpilor aspri și dizarmonici în conștiință. Dar oferă ea o explicație convingătoare a efectului și valorii muzicale a armoniilor? Ecuația continuitate=armonie pare a veni în contradicție cu experiența muzicală.

Helmholtz nu era, și nici nu pretindea că e, filosof, iar ideile despre semnificația mai largă a propozițiilor sale nu și le-a dezvoltat decît în foarte mică măsură. Fechner, dimpotrivă, era conștient că e moștenitorul unei mari tradiții filosofice și chiar experimentarea lui e controlată de criticismul său filosofic. El a prevăzut și a discutat aproape toate obiecțiile ce aveau să fie ridicate ulterior împotriva metodei experimentale. Principalul punct

---

30 Helmholtz, *op. cit.*, p. 229.
31 *Ibid.*, p. 230. Leonard Euler, *Tentamen novae theoriae Musicae*, Petropoli, 1739.
32 *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1751.
33 *Traité de l'harmonie réduite à des principes naturels*, 1721.
34 *Eléments de musique, suivant les principes de M. Rameau*, Lyon, 1762.
35 Helmholtz, *op. cit.*, p. 229.
36 *Ibid.*, p. 235.
37 Cf. Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, 1908, pp. 90 urm.

atacabil într-o discuţie filosofică a acestei metode avea să fie, evident, ideea de element. S-ar putea susţine că elementele sau formele elementare, care constituie obiectivul exclusiv al metodei experimentale, nu se întîlnesc niciodată în realitate ca date izolate[38]. Fechner n-a crezut că această observaţie, deşi corectă în sine, i-ar infirma investigaţiile. El a replicat: o experienţă estetică, deşi un complex de elemente, e de obicei dominată de o formă unică, precum o compoziţie muzicală de un laitmotiv ori o pictură de o anumită schemă compoziţională. Mai mult, o operă de artă, în mai mare măsură decît orice alt obiect din experienţa noastră, e un tot izolat. Rama care separă o pictură de peretele înconjurător şi elimină influenţele străine e cel mai limpede simbol al acestui fapt. În sfîrşit, modul de combinare a mai multor forme elementare poate deveni la rîndul său un subiect de investigaţii experimentale rafinate. E de presupus că formele esteticeşte plăcute îşi vor păstra valoarea ca „centri estetici" chiar unite într-un tot complex. Cealaltă obiecţie, că diversitatea de înzestrări şi dispoziţii a subiecţilor ar putea vicia rezultatele, lui Fechner i se pare că ar avea o pondere mai redusă. Asemenea diferenţe pot fi testate pe cale experimentală şi statistică şi, cu ajutorul acestui procedeu, variaţiile inevitabile vor produce în cele din urmă o valoare medie[39].

Principala dificultate în discuţie nu e însă îndepărtată prin invocarea combinaţiilor de elemente simple. Există componente ale obiectului estetic de origine şi caracter cu totul diferit, bunăoară expresia şi semnificaţia. Contemplînd o pictură, noi nu vedem pur şi simplu un complex de particule de culoare galbenă, aurie şi verde unite într-o anumită formă, ci vedem o lămîie. Adică impresiile primare sînt vehiculul unui înţeles. Pe lîngă aceasta, datorită conotaţiilor legate de acest fruct particular, mirosul de pildă şi ţara lui de origine, în imaginea vizuală se poate încorpora o expresie. Lămîia evocă amintirea unui cer de un albastru intens, a unui frunziş întunecos, a farmecului unui peisaj italian. Ea are, să folosim chiar cuvintele lui Fechner, o „culoare cerebrală"[40]. Vechea dificultate cu care se luptase Kant şi care dusese la distincţia dintre frumuseţea liberă şi cea aderentă, revine aici în însăşi fortăreaţa esteticii experimentale.

Spre a încorpora doctrinei sale ingredientul expresiei şi semnificaţiei, Fechner a recurs la ideea de asociaţie aşa cum fusese ea dezvoltată de empirismul englez. A inserat în lista lui de principii „principiul asociaţiei". Această coordonare e însă înşelătoare. Fechner însuşi a recunoscut fără echivoc că „factorul asociativ" e de o natură total diferită de celelalte

[38] Cf. Katharine Gilbert, *Studies in Recent Aesthetic*, 1927, pp. 13 urm.
[39] Cf. Fechner, *op. cit.*, I, pp. 187 urm.
[40] *Ibid.*, I, p. 89.

principii clasificate laolaltă ca alcătuind „factorul direct" al plăcerii estetice[41]. Acesta din urmă își are sorgintea în experiența nemijlocită, celălalt mai ales în memorie. Imaginația creatoare devine în această nouă doctrină doar energie asociativă. E puterea de a trezi amintiri cufundate în subconștient și amestecate acolo cu provizia de idei latente.

În loc de a împlini doctrina, introducerea factorului asociativ relevă un defect iremediabil. Problema respectivă nu poate fi soluționată doar prin adăugarea de elemente noi la teorie, ci numai prin revizuirea acesteia. Plăcerea produsă de o formă simplă, bunăoară un cerc, nu e o sumă: plăcerea produsă de figura geometrică plus valoarea expresivă atribuită ei prin asociație. Ca obiect al contemplării estetice, cercul încetează a mai fi o simplă figură geometrică. Rotunjimea lui place din pricină că, de la bun început, se colorează cu acea expresie specifică legată de lucrurile închise în sine, rotindu-se în jurul propriei lor axe, sieși suficiente. Această expresivitate nu e logic definibilă, ceea ce însă n-o împiedică să structureze într-un mod foarte distinct figura contemplată. Din punctul de vedere al lui Fechner, acest fenomen e inexplicabil. O altă școală de gîndire, propunînd psihologia intropatiei (*Einfühlung*) era necesară pentru a compensa unilateralitatea psihologiei elementelor.

Intropatie înseamnă proiectarea sentimentelor, emoțiilor și atitudinilor umane în obiecte neînsuflețite. Faptul în sine îi era deja familiar lui Aristotel, care se ocupă de el în legătură cu problema metaforei[42]. Termenul modern de *Einfühlung* a fost utilizat pentru prima dată de către Robert Vischer[43]. Sugestiile lui au fost preluate și dezvoltate în Germania de Theodor Lipps[44], Johannes Volkelt[45] și Karl Groos[46], în Franța de Victor Basch[47], în Anglia de Vernon Lee.

Homer numește piatra lui Sisif, care se rostogolește mereu înapoi la vale, „nerușinată". Aceasta e o exemplificare folosită de către Aristotel. „Luna privește cu desfătare în juru-i cînd cerul e limpede." Luna, în acest vers al lui Wordsworth, trăiește o viață proprie ca o ființă însuflețită, bucurîndu-se omenește de priveliștea lucrurilor terestre, problema de unde își ia viața fiind uitată. În mod asemănător vorbim de un munte care se înalță, de valuri mînioase ori de un cer de seară melancolic. Această animare a lumii înconju-

---

41 *Ibid.*, I, pp. 157 urm.

42 *Retorica*, III, 2 (1411 b, 34).

43 *Das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, 1873; retipărit în *Drei Abhandlungen zum ästhetischen Formproblem*, 1927, pp. 1–44.

44 *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung*, 1891; *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, 1897; *Ästhetik*, 2 vol., 1903–1906, ed. a 2-a, 1914–1920; *Ästhetik* în *Kultur der Gegenwart*, I, 6, 1905.

45 *Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik*, 1876; *System der Ästhetik*, 3 vol., 1905–1914.

46 *Einleitung in die Ästhetik*, 1892; *Der ästhetische Genuss*, 1902.

47 *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, 1896.

rătoare se extinde de la senzațiile cinestetice elementare pînă la cele mai delicate sentimente și cele mai sublime gînduri ale noastre.

Fenomenul examinat depășește cu mult granițele esteticii. Comunicarea socială în întregul ei se bazează pe înțelegerea atitudinilor, gesturilor și cuvintelor expresive. Mitul și simbolul religios sînt vehicule ale expresiei. Teoreticienii intropatiei nu ignorau lucrurile acestea. Dar animarea neînsuflețitului, credeau ei, atinge desăvîrșirea în actul estetic. O generozitate simpatetică, îndemnîndu-ne să împrumutăm suflet omenesc obiectelor inanimate și să ne unim cu universul, explică profunzimea și forța delectării estetice. Ideea de simpatie, așa cum fusese dezvoltată de Lord Kames și de alți scriitori din secolul al XVIII-lea, revine astfel în discuția estetică. Victor Basch a redat termenul de *Einfühlung* prin „simbolism simpatetic" sau „simpatie simbolică". Sub argumentele psihologilor intropatiei stă o presupunere tacită. Li se părea că experiența oferă fapte și obiecte la origine străine omului. De aceea ivirea unui fapt asemănător expresiei, o caracteristică umană în realitatea non-umană, trebuie să stîrnească uimire, iar pentru explicarea ei era necesară ipoteza unui mecanism psihic ascuns. Acest act ipotetic, ocult în sine deși manifest prin rezultatele lui, a fost numit „intropatie". Într-un obiect oarecare e insuflată și absorbită o stare emoțională, astfel încît să-l pătrundă și să-l modeleze după chipul ei. Toate acestea se petrec în subconștient. Eul conștient, neștiind nimic despre acest împrumut acordat lucrului exterior, își întîlnește propria sa manifestare fără a o recunoaște neaparat. Dăm de lucruri care ne vorbesc în limbajul familiar nouă și nu ne dăm seama că vocea lor e pur și simplu ecoul propriei noastre voci. Pe de altă parte, energia simpatetică din obiect poate dăinui și după ce devenim conștienți de acest fapt. Tocmai pe această din urmă posibilitate se bazează arta. Arta e persistența iluziei într-o lume deziluzionată. Wordsworth zugrăvește narcise și valuri „dansînd fericite". Totuși el nu se așteaptă ca noi să atribuim cu toată seriozitatea vreo dispoziție sufletească valurilor și florilor; sau dacă a făcut-o, dorința aceasta n-ar avea nimic de-a face cu frumusețea poeziei sale. Realitatea poate fi mută, insensibilă, complet înstrăinată de noi. Sîntem însă în posesia unui mijloc care o readuce la o viață și la o rezonanță simpatetică temporară, iar mecanismul psihologic care operează această transformare e denumit „intropatie".

ECȚII LA CTRINA ROPATIEI.

Fechner și formaliștii au fost incapabili să recunoască total însemnătatea problemei expresiei artistice. Școala intropatiei, pe de altă parte, e aproape în întregime preocupată de acest fenomen. Expresia e plasată în centrul esteticii, îi sînt urmărite toate implicațiile și se face o descriere amănunțită și comprehensivă a diferitelor ei modalități. Dar problema analizată e oare cu adevărat rezolvată prin această ipoteză? Actul de proiectare e prin natura lui inobservabil. E pe de altă parte unic și nu dispunem de nici un alt proces

analog care să arunce lumină asupra lui. S-a pus firesc întrebarea dacă intropatia ar putea fi înțeleasă ca o varietate de asociație. Majoritatea scriitorilor au respins această explicație. Nu vedem întîi o anumită formă exterioară ca după aceea să-i asociem un conținut emoțional. Datul senzorial și emoția, obiectul perceput și sentimentul exprimat de el, constituie o unitate indivizibilă. E ca și cum sentimentul nostru s-ar fi cristalizat și ar fi luat formă într-o aparență din lumea exterioară. Cînd îl contemplăm pe *Moise* de Michelangelo, postura figurii lui puternice și capul lui întors nu transmit ideea unui cadru psihic ca acompaniament secundar. Mînia profetului e realmente „văzută o dată cu“ *(mitgesehen)* un gest care altminteri ar fi ininteligibil[48]. Intropatia e deci considerată ca un act cu totul original, independent în esență de asociația de idei și cu adînci rădăcini în structura spiritului uman[49].

Dar aceste precizări lasă fără răspuns întrebarea principală. Actul intropatiei nu e executat la întîmplare. Anumite emoții se atașează anumitor forme și gesturi după reguli stricte. În unele cazuri, mai cu seamă în animarea sentimentală a naturii, e o mare posibilitate de legătură arbitrară. Aceeași configurație de nori poate sugera unei persoane o impresie de amenințare dramatică, iar alteia una de triumf jubilant. Dar înțelegerea operelor de artă e posibilă numai dacă există o legătură legitimă între datul senzorial și emoție. Astfel, enigma reală se află în expresivitatea obiectelor neînsuflețite, ritmuri, sunete și forme vizibile din reprezentarea artistică. În virtutea cărei legi poate oare sconta artistul să trezească prin creația sa aceleași sentimente pe care i le-a și conferit prin actul său creator? Ipoteza unui act inobservabil ca intropatia prezintă oare mai multă garanție decît cealaltă ipoteză a unui univers realmente însuflețit? Germenii doctrinei intropatiei se găsesc în romantism, cu deosebire în idealismul magic al lui Novalis, intropatia ducînd aproape cu necesitate înapoi la obîrșia ei romantică. Ne amintim cuvintele unui scriitor mistic german care relatează cum, după Swedenborg, între „sufletul ordonat“ și sălașul lui exterior se stabilesc afinități delicate — „pînă cînd în cele din urmă, în întreaga expresivitate a ceea ce îi e exterior, pentru el sau, la drept vorbind, între exterior și interior, nu mai există nici un fel de deosebire“[50]. Dacă dorim să evităm o atare concluzie, e necesară o revizuire a înseși bazei acestei doctrine.

DARWIN: FRU MUSEȚEA CA FACTOR ÎN LECȚIA SEXUA

Căutarea faptelor elementare, orientîndu-se către primitivul genetic, iar nu către elemente psihice, e principalul izvor al mișcării evoluționiste conduse de Darwin și Spencer. Charles Darwin (1809—1882), în *Descendența*

[48] Volkelt, *System der Ästhetik*, I, 145 urm.
[49] Lipps, *Ästhetik*, I, 112 urm.
[50] Citat din Pater, *Marius*, p. 274. Cf. P. Stern, *Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik*, în *Beiträge zur Ästhetik*, ed. Lipps și Werner, vol. V, 1898, pp. 1 urm.; Valentine Feldman, *L'esthétique française contemporaine*, 1936, pp. 6 urm.

omului, atrage atenția asupra frumuseții ca factor important în selecția sexuală. Simțul frumosului nu e caracteristic doar omului. „Cînd privim păsările masculi desfășurîndu-și în chip atît de studiat penele și culorile splendide în fața femelelor, ... e cu neputință să ne îndoim că femelele admiră frumusețea partenerilor lor masculi."[51] Darwin relevă paralele izbitoare între culorile sexuale naturale la animale și podoabele artificiale ale corpului omenesc. Observațiile din cîmpul etnologiei îl duc în cele din urmă la reafirmarea adevărului unui principiu asupra căruia Alexander von Humboldt stăruise cu mult înainte: „Omul admiră și adeseori încearcă să exagereze orice caracter i-ar putea da natura"[52].

LUȚIONISMUL EORIA JOCU- A LUI SPEN-

Aluzia lui Darwin cu privire la o comunitate de gust care unește animalele și oamenii a fost preluată de Grant Allen și alții și dezvoltată într-o teorie genetică. Ei priveau arta ca expresia cea mai sublimă a unui instinct, adînc înrădăcinat în natura animală. Acest curent de gîndire a fost atît îmbogățit cît și îndrumat într-o nouă direcție de către Herbert Spencer (1820–1903). Asemeni lui Darwin, Spencer caută o explicare a artei nu în arta însăși, ci într-un context mai larg. Această realitate mai cuprinzătoare i se înfățișează nu ca simplă natură animală, ci ca un complex de natură și societate. În doctrina lui se întrepătrund fiziologia și sociologia. Iată mediul în care-și transplantează ipoteza jocului împrumutată de la Schiller (la care Spencer se referă ca la un autor german al cărui nume nu și-l amintește)[53].

În marile organisme ale naturii și societății umane, fiecare parte funcțională și fiecare trăsătură structurală e determinată de utilitatea ei specifică. Toate forțele corporale și facultățile noastre mentale, instinctele și apetiturile ca și sentimentele cele mai înalte contribuie fie la conservarea individului, fie la menținerea speciei. Doar două activități fac excepție de la această regulă, fiindu-și conexe prin însăși eliberarea lor de sub autoritatea necesității: arta și jocul[54]. E drept că activitățile de acest ordin pot aduce ulterior folosul unui spor de energie în facultățile exersate. Dar acest efect indirect îl au în comun cu acțiunile primare ale acelorași facultăți. Arta și jocul sînt, așa zicînd, luxul vieții. Individul, făcînd o pauză în exercițiul funcțiunii serioase a existenței sale, își poate permite să se bucure de prisosul energiilor lui. Luînd „jocul" ca termenul general care denotă exercitarea inutilă a energiei, am putea clasifica arta ca un tip de joc.

Teoria lui Spencer a furnizat o explicație a jocului excelentă, deși oarecum unilaterală. Arta însă e sigur că n-a explicat-o. A spune că arta e un tip de joc e pur și simplu o confuzie. Spencer însuși pare a fi uitat uneori de propria

[51] Partea I, cap. 2.
[52] *Personal Narrative*, trad. engleză, vol. IV, 518.
[53] *The Principles of Psychology*, 1870–1872, vol. II, partea IX, § 533.
[54] *Ibid.*, § 533.

lui doctrină. Analizele lui despre muzică și despre frumusețea oamenilor urmează linii de gîndire foarte diferite[55]. Dar declinul filosofiei din vremea lui Spencer amplificase credulitatea contemporanilor săi. Teza lui avea un aer marcat științific și ca atare s-a văzut încununată de succes. Grant Allen, un discipol model al său, a sistematizat, interpolat și completat schița lui Spencer. Lui i se datorează mult citata formulă: „Frumos din punct de vedere estetic e ceea ce permite maximum de stimulare cu minimum de oboseală sau risipă"[56]. Acest corolar fiziologic la teoria jocului, consacrînd „principiul economicității", a stimulat variate studii experimentale. Teoria mișcării oculare menționată mai sus e un exemplu tipic[57]. În Anglia, Alexander Bain[58] și James Sully[59] și-au dat adeziunea teoriei jocului. În Franța, ea s-a bucurat de o largă acceptare. Guyau[60] și Séailles[61] au reinterpretat-o în lumina concepției lor romantice despre viață, iar Basch a asimilat-o versiunii sale idealiste a doctrinei intropatiei. O fuziune similară a fost efectuată de germanul Karl Groos, ale cărui cărți, *Jocul la animale* (1898) și *Jocul la om* (1901), au fost admirate pe bună dreptate ca lucrări fundamentale în materie. Hugo Riemann[62] a utilizat ideea impulsului ludic în teoria sa despre muzică, iar Konrad Lange[63] a dezvoltat din ea o psihologie a artei. Jocul, arăta el, aflat în însuși miezul artei și fiind adevărata sursă a plăcerii estetice, e o autoamăgire deliberată și conștientă sau, mai precis, o pendulare între pornirea de a întreține iluzia și tendința opusă vizînd deziluzionarea. Observarea jocului copiilor furnizează o cheie pentru înțelegerea delectării estetice a adulților. Copiii privind la cărțile cu poze anticipă ideea picturii, iar sculptura e o formă rafinată a jocului cu păpușile. Putem oare trece cu vederea identitatea ultimă dintre un magazin de jucării și o galerie de artă? Iată la ce duce jocul lui Spencer cînd e tratat cu seriozitate și în mod exhaustiv.

---

[55] *On the Origin and Function of Music*, în *Essays on Education and Kindred Subjects*, Everyman's Library, pp. 328 urm.; *The Purpose of Art*, în *Facts and Comments*, pp. 31 urm.; *Personal Beauty*, în *Essays: Moral, Political, and Aesthetic*, pp. 149 urm.

[56] *Physiological Aesthetics*, 1877, p. 39.

[57] Reacțiile fiziologice la impresiile estetice au fost cercetate experimental de Charles Féré, *Sensation et mouvement*, 1887.

[58] *Mental and Moral Science*, 1872, vol. I, p. 290; cf. *Education as a Science*, 1879.

[59] *The Human Mind. A Textbook of Psychology*, 1892, vol. I, pp. 134 urm.

[60] Cf. cap. XVI.

[61] *L'origine et les destinées de l'art*, 1886, p. 18; cf. trecerea în revistă și clasificarea diferitelor teorii ale jocului în P. A. Lascaris, *L'éducation esthétique de l'enfant*, 1928. Publicațiile școlii spenceriene sînt enumerate și discutate de A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siecle*, 1926, pp. 227 urm.

[62] *Musikalische Logik*, 1873; *Grundlinien der Musikästhetik*, 1887. Mai tîrziu, Riemann s-a eliberat de perspectiva pozitivistă; cf. *Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen*, în *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1916, pp. 1 urm.

[63] *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses*, 1895; *Das Wesen der Kunst*, 1901.

Variatele tendințe ale vremii au ajuns să se împace în cartea lui Yrjö Hirn, *Origins of Art* (1900). Sînt combinate aici cu multă măiestrie idei împrumutate din psihologia germană, sociologia engleză și franceză, din etnologie și fiziologie. Mediul în care fuzionează aceste ingrediente eterogene e furnizat de conceptul nietzschean de extaz dionisiac. Autorul critică teoria jocului ca pe o explicație pur negativă. Arta, gîndește el, trebuie să slujească unui dublu scop. Ea ne face să savurăm acea senzație bogată și completă a vieții pentru care luptăm cu atît mai înfocat cu cît ne e mai mare vitalitatea. Totodată, găsim în artă o eliberare de opresiunea unei sensibilități supraîncordate. Ca și Dionisos, „arta trece printre oameni înnobilîndu-le bucuria și tocindu-le tăișul suferințelor"[64].

…ICA ARTIS- …ȘI CRITI- …I: …UMOHR ȘI …ER.

Atît fiziologiștii cît și evoluționiștii au considerat estetica drept o știință naturală. Exista însă un curent subteran de gîndire opus acestei tendințe. El era întreținut de scriitori despre artă de proveniență diferită, de critici, istorici, cunoscători, artiști, într-un cuvînt de oameni ale căror idei izvorau mai degrabă din legătura lor intimă cu arta decît din discuțiile filosofice din prima jumătate a veacului sau din spiritul științific al celei de-a doua. Urmînd această pistă, ne putem întoarce la Carl Friederich von Rumohr (1785–1843), fondatorul metodei filologice în istoria artei[65]. El a repudiat atît clasicismul lui Winckelmann cît și romantismul lui Wackenroder ca pe o intruziune a literaturii și a demersurilor literare de gîndire în cîmpul artei. Propria lui teorie, strict opusă doctrinei idealiste a lui Hegel, a pus accentul pe importanța măiestriei și a tehnicii. Cea mai frumoasă „concepție" (*Auffassung*), susținea el, e lipsită de orice valoare fără o „reprezentare" adecvată (*Darstellung*) într-un material determinat. Un alt exponent al reacției realiste împotriva idealismului estetic a fost arhitectul Gottfried Semper (1803–1879)[66]. În opera sa teoretică, remarcabilă atît prin profunzimea gîndirii cît și prin vastitatea erudiției, se află împletite un număr de idei cărora e greu să le determinăm obîrșia comună și raportul precis. E vorba întîi, ca fundal al teoriilor sale mai specifice, de vechiul concept al operei de artă ca microcosm. Dar această idee îl conduce pe Semper la concluzii originale. Cele trei elemente formale ale frumosului, susține el, sînt simetria, proporția și orientarea, ele corespunzînd celor trei niveluri de organizare din natură, ilustrate prin cristalul de gheață, prin plantă și, respectiv, prin animal. Este apoi teza că arhitectura, mama

---

[64] *Op. cit.*, p. 110.

[65] *Italienische Forschungen*, 1827–1832, 2 vol., cap. 1–2, cf. Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, vol. I: *Von Sandrart bis Rumohr*, 1921.

[66] Opera principală neterminată: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik*, 2 vol. 1860–63, ed. a 2-a 1878. O schiță a doctrinei lui în *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, 1856, retipărită în *Kleine Schriften*, ed. Manfred și Hans Semper, 1884, pp. 304 urm. Cf. excelenta analiză a concepțiilor lui Semper în Hermann Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit*, 1935, pp. 184 urm.

tuturor artelor figurative, s-a dezvoltat din elemente pregătite de meșteșugul țesătorului, olarului, cioplitorului în lemn și prelucrătorului de metale, și că aceste „arte minore“, la rîndul lor, derivă din prelucrarea textilelor. Cînd omul și-a dat seama că e gol și a învățat să-și confecționeze veșminte care să-i ascundă, să-i protejeze și să-i împodobească trupul, au fost puse și temeliile artelor. În cele din urmă, această ipoteză genetică e combinată de Semper cu ideea că forma în artele aplicate e determinată de material, scop și tehnică[67]. Ultima aserțiune s-a transmis în istoria esteticii sub denumirea de materialism estetic — calificare ce nu poate fi aplicată doctrinei lui Semper în întregimea ei.

(*b*) HANS

Un al doilea grup de scriitori, mai mult sau mai puțin în legătură cu școala lui Herbart, au relevat importanța formei ca esență a artei. Dar spre deosebire de Herbart și urmașii lui nemijlociți, pe ei nu-i interesa respingerea unei interpretări metafizice învechite a artei. Ei și-au ridicat glasul împotriva unui abuz în însuși domeniul artei — un abuz, e drept, susținut de o teorie eronată. Opera de artă e ceea ce e prin ea însăși, prin aparența ei ca totalitate sensibilă independentă, iar nu printr-un mesaj transmis de ea, printr-o poveste pe care o realizează sau o stare sufletească pe care o împărtășește. Această insistență asupra formei nu era nelalocul ei într-o vreme cînd Alma-Tadema își cîștigase renumele de mare pictor și muzica cu program cunoștea o dezvoltare luxuriantă. Într-o situație oarecum analogă cu aceea care dăduse naștere mișcării artei pentru artă, era meritoriu să aperi o concepție intransigentă despre puritatea artei.

Muzica era definită de către Eduard Hanslick (1825—1904) drept „figuri dinamice ale sunetului“[68]. Nu există un subiect sau un conținut separabil de expresia muzicală și exprimabil în cuvinte. Chiar și termenul de „expresie“ trebuie utilizat cu o clauză condițională. Muzica, declara Hanslick, prezintă un model dinamic al sentimentului, dar e incapabilă să exprime stări sufletești determinate, ca dragostea, bucuria, tristețea sau dorința. O segregare similară a elementelor non-artistice de forma pură a fost realizată de către Konrad Fiedler (1841—1895) în domeniul picturii[69]. El i-a atribuit pictorului un domeniu propriu — infinita împărăție a vizibilului, o sferă prelogică a culorilor formelor, luminii și umbrei. Adevăratul pictor e un om care știe cum să vadă și nu se lasă tulburat de interferența cunoașterii raționale și a valorizării

(*c*) FIEDL
STEVENSO

[67] Această idee fusese anticipată de Padre Carlo Lodoli (1690—1761) și alții. Cf. Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, 1924, pp. 578 urm.

[68] *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, ed. a 3-a, 1865 p. 45.

[69] *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887, Reeditată în *Schriften über Kunst*, herausgegeben von Hermann Konnerth, 2 vol., 1913—1914. Cf. Hermann Konnerth, *Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst*, 1909.

practice. Creaţia lui nu e nimic altceva decît o dezvoltare a unei facultăţi primordiale a văzului. R. A. M. Stevenson, care susţinea idei similare, cita în sprijinul teoriei sale afirmaţia pictorului francez Léon Pelouse, vrînd să arate că „darul naturalistului stă în puterea de a recrea ochiul copilăriei“[70]. Clive Bell şi Roger Fry sînt succesorii de drept ai acestor teoreticieni în vremea noastră.

Adolf Hildebrand (1847—1921) a aplicat, cu unele modificări, teoria lui Fiedler la sculptură, arta în care el însuşi a fost un maestru[71]. La Heinrich Wölfflin (1864—1945) aceeaşi influenţă era grefată pe rafinata metodă de analiză estetică a lui Jacob Burckhardt. Studiile sale asupra dezvoltării picturii din Renaşterea timpurie pînă la baroc l-au condus pe Wölfflin la extragerea unei serii de forme de viziune polare ca liniar—pictural, plan—profunzime spaţială, formă închisă—formă deschisă, varietate—uniformitate, claritate absolută—claritate relativă[72].

Încercarea de a izola tipare formale cu aplicabilitate universală e tipică pentru clasicism. Garnitura de tipuri de viziune a lui Wölfflin e mai suplă şi de o mai redusă valoare practică decît clasificarea stilurilor şi mijloacelor de expresie întocmită de Raphael Mengs şi Heinrich Meyer. Şi totuşi, academizanţii din secolul al XVIII-lea şi istoricul de artă modern aparţin aceleiaşi familii. Nu e surprinzător astfel că un tip contrar de interpretare, menit să depăşească unilateralitatea analizei formale, a fost oferit de un anticlasicist. Alois Riegl (1858—1905) a atras atenţia asupra excelenţei specifice a artei romane post-clasice[73]. Vorbim în termeni peiorativi despre această epocă, argumenta el, ca despre o epocă degenerată, pentru că gustul nostru e format pe modele clasice. Ne aşteptăm inconştient ca artistul roman tîrziu să urmărească acelaşi ideal estetic în care am fost crescuţi noi înşine şi-l blamăm fiindcă nu-l atinge. Dar am face mai bine să ne întrebăm dacă artistul a vrut realmente acest tip de perfecţiune. Poate că el a vizat un mod diferit de expresie şi poate că ţelul lui specific a necesitat noi forme de reprezentare. A operat poate o nouă „voinţă de artă“ (*Kunstwollen*). Acest concept de „voinţă de artă“, o replică modernă la „energia estetică“ a lui Friedrich Schlegel, e un instrument destinat a-l elibera pe analist de dogma clasicizantă sau de orice altă prejudecată estetică, furnizînd o cheie pentru

---

70 *Velasquez*, 1899, reeditat în 1914, p. 115.

71 *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893, ed. a 4-a, 1903.

72 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1915, ed. a 6-a, 1923. (V. *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluţiei stilului în arta modernă*, trad. de Eleonora Costescu, Meridiane, Bucureşti, 1968.)

73 *Spätrömische Kunstindustrie*, 1901, ediţie nouă 1927; cf. Erwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1920, XIV, pp. 321 urm.; Edgar Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, *ibid.*, 1925, XVIII, pp. 438 urm.

înţelegerea oricărui stil străin de cel al vremii noastre. El denotă universalitatea strădaniei artistice şi lasă în acelaşi timp cîmp deschis infinitei varietăţi de stiluri şi idealuri.

OMUL D TĂ ŞI EST NUL, RI DOMENIU TICII.

Între psihologul şi evoluţionistul de formaţie ştiinţifică şi adeptul teoriei jocului pe de o parte şi esteticienii germani de la Rumohr pînă la Riegl şi Wölfflin pe de alta s-ar părea că există o prăpastie. Dar cu toate acestea ei îşi sînt complementari. Membrii celui de-al doilea grup sînt familiarizaţi intim cu arta. Dar la ei, dezvoltarea ideilor nu ţine pasul cu sensibilitatea lor. Ei sînt fascinaţi de propriile lor teze, ignorînd atît istoria cît şi implicaţiile conceptelor folosite de ei. Arbitrariul şi lipsa de echilibru le caracterizează ideile. Teoria „vizibilităţii pure" a lui Fiedler nu e degajată de o anumită mistificare romantică, iar „voinţa de artă" a lui Riegl ne lasă nedumeriţi şi întrebîndu-ne dacă avem de a face cu o ipoteză psihologică sau cu o metafizică rudimentară. Scăderile acestor scriitori sînt cele ale amatorului de înaltă cultură, în timp ce slăbiciunea şcolii ştiinţifice e tipică pentru specialistul cu sensibilitate estetică puţin dezvoltată. Amîndoi erau copii ai unei epoci a ignoranţei şi a informaţiei vaste. Amîndoi pierduseră contactul cu cunoaşterea estetică a trecutului. Această cunoaştere, oricît de imperfectă şi de inconsecventă ar fi fost ea în multe privinţe, evoluase în cadrul unei viziuni totale asupra lumii şi vieţii. Mulţumită acestui cadru, se dezvoltase un simţ filosofic al proporţiei care prevenea fantazarea şi devierile flagrante. E oare cu putinţă redobîndirea acestui simţ atrofiat? Putem restaura oare acel tipar spiritual în care arta îşi deţine propriul ei loc şi rang, nici idolatrizată, nici desconsiderată, aflată în legătură cu tot ce e mai măreţ în viaţa umană, fără a-şi aroga însă o falsă predominare?

O REINTOA LA ISTORI SANQUET DILTHEY.

O conştiinţă a primejdiilor şi necesităţilor situaţiei avea să se dezvolte dintr-un contact proaspăt cu viaţa şi gîndirea trecutului. Ea a rezultat din, şi a dus în parte la studii consacrate istoriei esteticii. O găsim pe de-a-ntregul vie la doi gînditori care ar putea fi menţionaţi aici ca ultimii exponenţi importanţi ai esteticii secolului al XIX-lea. Bernard Bosanquet (1848–1923) şi Wilhelm Dilthey (1833–1911). Bosanquet, membru al şcolii hegeliene engleze, n-a făurit o doctrină destinată să-şi pună pecetea asupra unei dezvoltări viitoare. Dar virtuţile învăţăturii sale strălucesc cu atît mai puternic cu cît ele erau aproape în întregime absente din investigaţiile contemporane analizate mai sus. Evitarea unilateralităţii, o totalitate ospitalieră fără nici un minus de rigoare, iată principala caracteristică a scrierilor sale. Criticînd doctrina intropatiei, un exemplu de idee unilaterală, el şi-a mărturisit neîncrederea în „toate explicaţiile extrem de specializate". Pentru el, imaginaţia creatoare nu e „un soi de facultate separată", ci „tocmai spiritul în funcţie"[74], imaginaţia

[74] *Three Lectures on Aesthetic*, 1915, pp. 21 urm.

creatoare fiind repusă la locul ei într-o viziune totală a lumii, întrucît e însufleţită de o adevărată viaţă. Această viaţă pulsează cel mai palpabil în procesul istoric, şi teoria lui Bosanquet e saturată de istorie, fiind un soi de emanaţie a acesteia.

O teorie care să nu reprezinte o suprastructură aeriană suspendată deasupra infinitei bogăţii a vieţii istorice, ci mai degrabă un extract şi o consecinţă a acesteia — iată şi idealul urmărit de către Dilthey. Matricea universală din care îşi trage obîrşia darul creator al artistului, spunea el, este „contextul dobîndit al vieţii lăuntrice". Acest tot, latent în fiecare dintre noi, se activează pe deplin numai în cele mai înalte înfăptuiri ale umanităţii. La geniu, el determină şi dirijeză ideile şi actele elementare, conferindu-le mai mult decît o semnificaţie temporară şi aplicîndu-le pecetea totalităţii sale. Acest model dinamic al vieţii nu are cum să fie sesizat printr-o enumerare a elementelor plăcerii şi nici nu poate fi interpretat prin deducţie. O nouă metodă de analiză, credea Dilthey, trebuie să revele natura umană universală dinăuntrul fluxului perpetuu al istoriei. Diltehy nu şi-a dezvoltat niciodată în întregime şi în chip satisfăcător ideea despre o metodă analitică. El ne-a lăsat schiţa unei doctrine şi un apel adresat mai curînd capacităţilor noastre de filosofare decît unei filosofii anume[75].

Neohegelienii Bosanquet şi Dilthey reprezentanţi ai unei „filosofii a vieţii" moderne, aparţineau unor tabere foarte diferite. Dar amîndoi cîştigaseră o viziune mai profundă prin studierea istoriei. Lărgimea lor de vederi a fost un antidot împotriva compartimentării gîndirii estetice din vremea lor. Pe cînd în jurul lor, specialiştii, mînaţi de cîte o cunoaştere particulară şi de o ignoranţă generală, înjghebau cu toţii mult prea multe teze şi doctrine, ei cultivau o *docta ignorantia* care ţine spiritul deschis unei cunoaşteri cuprinzătoare.

BIBLIOGRAFIE SUPLIMENTARĂ

Earl of Listowel, *A Critical History of Modern Aesthetics*, 1933.

C. W. Valentine, *An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty*, 1913.

M. M. Rader, *A Modern Book of Esthetics*; an anthology with introduction and notes, 1935.

Katherine Gilbert, *Studies in Recent Aesthetic*, 1927.

Max Dessoir, *Aesthetics and the Philosophy of Art in Contemporary Germany*, în *Monist*, vol. 36, 1926, pp. 299—310.

Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, cap. 11.

H. R. Marshall, *Some Modern Aestheticians*, în *Mind*, 1920, pp. 458—471.

---

[75] *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik*, 1887, *Schriften*, VI, pp. 103 urm. *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe*, 1892, *Schriften*, VI, pp. 242 urm.

XIX

DIRECŢII ÎN SECOLUL AL XX-LEA

CROCE REAZĂ CONFUZ DEFININ INTUIŢI

Teoria lui Benedetto Croce (1866 – 1952) că arta e intuiţie lirică a fost estetica dominantă la răspîntie de veacuri şi vreme de încă cel puţin douăzeci şi cinci de ani după aceea. Negaţiile lui tranşante, relevînd valoarea particulară a artei prin înlăturarea lucrurilor cu care fusese confundată în mod convenţional ca şi a intruziunilor străine, şi concepţia lui pozitivă despre intuiţia poetică păreau să fi comprimat în sfîrşit întreaga estetică într-o coajă de nucă[1]. Croce defineşte arta cu o concizie simplă: ea e expresia sentimentului, act pur însă vital al intuiţiei. Intuitivă în esenţă, ea împărtăşeşte inocenţa fundamentală a intuiţiei. În calitatea ei de cel mai elementar limbaj uman, ea dă formă pasiunilor, atracţiilor şi repulsiilor tinereţii care abordează lumea cu prospeţime. Ea articulează fluxul inform al experienţei brute. Nefiind obligată să reprezinte lucrurile aşa cum sînt şi nici să edifice, arta nu are de-a face cu adevărul sau moralitatea şi din această raţiune nici cu legi, reguli sau convenţii de nici un fel. Ca funcţie pură, ea reprezintă ieşirea omului din bolboroseala infantilă şi reacţia lui prin modurile vorbirii clare.

Inocenţa fundamentală a artei poate fi demonstrată cu ajutorul unei diagrame croceene a existenţei. Existenţa e pentru Croce suflet sau spirit, din cauză că natura spiritului, credea el, e înţeleasă prin diferitele noastre moduri de a percepe ceea ce este, atît ceea ce e în jurul cît şi înăuntrul nostru. Or, dintr-o diagramă se poate vedea mai repede ce implică o clasificare a modurilor de bază: că un act formativ izolat precedă cu necesitate înmănuncherea ştiinţifică a indivizilor în sisteme şi că lucrurile cunoscătoare, fie ele individuale sau generale, trebuie să preceadă orice acţiune care le priveşte.

[1] *Aesthetica in nuce* e titlul versiunii italiene (1946) a articolului *Aesthetics* scris de Croce pentru ed. a 14-a a *Enciclopediei britanice*. E una din cele mai bune surse pentru un conspect al esteticii lui. O privire generală e dată şi în *Breviario di estetica*, Bari, Laterza, ed. a 5-a, 1938 (trad. rom. *Breviar de estetică*, *Estetica in nuce*, Ed. ştiinţifică, 1971). Pentru un studiu mai extensiv, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, ed. a 6-a, 1928 (trad. rom., după ed. a 11-a, 1965, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală*, ed. Univers, 1970); *Problemi di estetica e contributi alla storia dell' estetica italiana*, Laterza, ed. a 2-a, 1923; *La poesia*, Laterza, 1937 (trad. rom. Ş. Stati, *Poezia*, ed. Univers, 1972).

„Existența" cu cele patru trepte ale sale, în ordinea logică și, în fiecare caz, cu conceptul și disciplina adecvată, se prezintă după cum urmează:

	Funcția generală	*Funcția specifică*	*Conceptul determinant*	*Știința ordonatoare*
1.	Teorie (Individuală)	Intuiția	Frumosul	Estetica
2.	Teorie (Generală)	Rațiunea	Adevărul	Logica
3.	Practica (Individuală)	Dorința	Utilul	Economia
4.	Practica (Generală)	Voința	Binele	Etica

Dacă se acceptă că acesta e tabloul filosofic al modului de existență a celor mai generale tipuri de lucruri, e evident de ce arta trebuie să fie liberă de opțiuni științifice, economice sau morale. În primul rînd, și fără nici o prejudecată, trebuie să aibă loc o cunoaștere a lucrurilor care se oferă acțiunii omului ca „unități". Aceste unități sînt frumoase din cauză că reprezintă pasiuni aduse la o formă expresivă. Această creare elementară a unei ordini constituie începutul esteticii.

Dar cu toate că intuiția e modelarea primordială, ea are și un anumit substrat care o structurează. Ca funcție umană, intuiția presupune fermentul și impulsul obscur al sentimentului; ca treaptă a existenței, intuiția e un moment recurent de modelare aprofundată a materialului acumulat de dialectica în spirală a istoriei. Poeții lumii ilustrează acest lucru. În orice epocă particulară, ei sînt atît inventatori anonimi de forme noi (aflîndu-se la nivelul inocenței primordiale), cît și membrii unei umanități bătrîne care a strîns în depozitul ei de înțelepciune inconștientă veacuri întregi de reflecție morală și științifică. Sentimentul sau experiența istorică acumulată nu pot conta ca o treaptă distinctă a existenței spirituale din cauza caracterului lor subconștient. Dar energia și culoarea lor sînt cele ce alcătuiesc conținutul caracteristic al primelor perceperi. Conceptul de „sentiment" ca materie subterană vagă umple în tabloul general al lui Croce un loc pe care mulți critici îl omiseseră; el dă conținut formei și caracter intuițiilor; el reprezintă fundalul masiv și potențialitatea cunoașterii și acțiunii. Corolarele și implicațiile critice ale acestei „estetici într-o coajă de nucă" sînt multiple, dar miezul ei a fost indicat. Un scriitor italian recent, G. M. Tagliabue, care îi atribuie lui Croce o predominare de cincizeci de ani în reflecția italiană despre artă, spune că pentru Croce definirea artei nu înseamnă nimic altceva decît

situarea artei. Situînd arta în unul din cele patru cadre mentale, Croce, spune el, şi-a încheiat în esenţă sistemul, a pus bazele întregii sale critici, a afirmat autonomia şi puritatea artei. „Nenumăratele moduri folosite de Croce în abordarea operelor de artă au fost întotdeauna un mod unic: acela de a-i apăra autonomia, cu alte cuvinte de a-i defini poziţia."[2]

Ceea ce lui Tagliabue i se pare o excesivă simplificare, altor teoreticieni li se pare extraordinar de just, „singurul lucru necesar pentru conduita corectă a criticii operelor de poezie"[3]. Lionello Venturi, un important critic de artă italian, utilizează definiţia generală dată artei de către Croce ca postulat al propriei sale critici şi al evaluării la care supune alte opere critice[4]. Un remarcabil critic literar american, J. E. Spingarn, scria în 1911 că identificarea croceană a poeziei cu un act de viziune individual curăţase dintr-o dată critica de toate vechiturile şi buruienile ei[5]. Trece apoi să arate în amănunt, paragraf după paragraf, care erau vechile noţiuni false. „Am isprăvit cu vechile reguli", spune el; am isprăvit cu genurile sau „tipurile", cu comicul, tragicul, sublimul şi o întreagă armată de abstracţii vagi; cu teoriile despre stil şi retorică; cu orice judecare morală a artei ca artă; cu confuzia dintre dramă şi teatru; cu separarea tehnicii de artă; cu istoria temelor artistice; cu tratarea artei ca document social sau cultural; cu ruptura dintre geniu şi gust. Din toate aceste acte fericite de eliberare, un binecunoscut adept englez al lui Croce, Edgar F. Carritt, preţuia cu deosebire unul: „Nimic n-a acoperit de ridicol critica mai mult ca presupusa necesitate de a determina întîi genul şi specia unui lucru frumos. A te întreba în faţa unei opere de artă dacă e o pictură religioasă sau un portret, o piesă cu teză sau o melodramă, post-cubistă sau pre-futuristă, constituie o mărturisire de faliment estetic la fel de sinceră ca şi a te întreba care îi e titlul sau subiectul"[6]. Deşi Carritt se consideră un crocean integral şi nu aprobă din partea amatorului de frumos decît concentrarea asupra actului unic al contemplării individualului, într-o privinţă el a pus sub semnul întrebării această simplificare: teoria ridicolului. Perceperea comicului, arată el, nu e intuiţia nemijlocită a unui individual, ci salvarea într-o formă individuală a ceea ce ameninţa să fie un eşec estetic[7]. O a doua consideraţie l-a ajutat pe Carritt să se convingă de justeţea esenţială a esteticii lui Croce: convergenţa, după cum crede el, a filosofiilor frumosului de-a lungul epocilor spre ideea proclamată

---

2 G. M. Tagliabue, *Il concetto dello stile*, Milano, 1951, p. 50.

3 J. A. Smith, *The Nature of Art*, Londra, Oxford University Press, 1924, p. 14.

4 L. Venturi, *Istoria criticii de artă*, trad. Constanţa Tănăsescu, ed. Univers, Bucureşti, 1970, Introducere.

5 *The New Criticism*, în *The New Criticism. An Anthology of Modern Aesthetics and Literary Criticism*, ed. E. B. Burgum, New York, Prentice-Hall, 1930, pp. 14 urm.

6 *The Theory of Beauty*, London, Methuen, 1914, pp. 204–205.

7 *Ibid.*, *The Ridiculous*, Appendix 2.

pentru prima dată fără nici o ambiguitate de către Croce. El a publicat în 1931 o antologie de izvoare estetice „de la Socrate la Robert Bridges“[8], iar în 1932, pe baza cercetărilor sale istorice, în *What is Beauty?* spune despre croceanism: „Nu e o concepţie nouă şi într-adevăr ... unul din motivele pentru care mi se impune e marele număr de depoziţii în favoarea ei din partea artiştilor şi cugetătorilor înainte ca ea să fi fost formulată în mod distinct“[9].

Dar elementul din simplificarea operată de Croce care a stîrnit mai multe obiecţii decît oricare altul e tăgăduirea realităţii fizice a operei de artă. Aceasta nu numai că face imposibilă clasificarea artelor din punctul de vedere al mediului specific, ci omite şi rolul de factor determinant jucat deseori, bunăoară în elaborarea unei sculpturi anume, de textura şi structura pietrei sau, în cazul unei picturi, de încărcătura de culoare de pe pensulă. Materialul *prelucrat* lucrează *cu* imaginaţia, sună replica la „idealismul descărnat“ al lui Croce[10]. Samuel Alexander, în lucrarea sa *Beauty and Other Forms of Value,* e deranjat de eroarea sau obscuritatea lui Croce în această privinţă. Croce „inversează ordinea firească a faptelor“[11], deplînge Alexander; el pune pe locul secund lumea fizică, în loc de a vedea în ea matricea primă a vieţii şi a realizării umane. În apărarea lui Croce se poate spune că el permite încorporarea în mediul material ca o convenienţă practică şi în scopul conservării imaginii. Dar el pretinde că de ceea ce e materia se ocupă ştiinţele fizice şi că metodele şi materialele acestora sînt inadecvate în analiza estetică.

Dar nu idealismul lui Croce şi nici respingerea de către el a clasificării şi analizei sînt factorii care i-au curmat domnia. Acest factor e istoria însăşi, istoria aflată într-o veşnică mişcare şi propunînd noi probleme şi metode reflecţiei filosofice. Într-un sens, depăşirea lui Croce înseamnă apologia lui Croce, pentru că el însuşi defineşte filosofia ca istorie gîndită. El arată că problemele filosofiei nu pot fi predeterminate de principiile unui sistem, ci că materialul veşnic reînnoit al meditaţiei se iveşte din desfăşurarea cotidiană a muncii, reflecţiei sau relaţiilor sociale. Problemele reale nu sînt fixate de un profesor într-o clasă, ci apar pe măsură ce procesul istoric schimbă lucrurile şi creează noi dificultăţi cu care e confruntată ingeniozitatea omului. Iată realismul şi empirismul pe care le poate reclama Croce.

Şi tocmai materialul reînnoit supus meditaţiei l-a împins pe R. G. Collingwood (1889–1943), care-şi scrisese lucrarea timpurie *Outline of a Philosophy of Art* sub stindardul lui Croce, să se înroleze în altă parte cînd îşi scrie *The Principles of Art* în 1937. Dorea acum să facă „penitenţă pentru nebuniile ti-

---

8 *Philosophies of Beauty, From Socrates to Robert Bridges, Being the Sources of Aesthetic Theory*, Oxford, The Clarendon Press, 1931.
9 Oxford Clarendon Press, 1932, p. 87.
10 Bernard Bosanquet, *Croce's Aesthetics*, în *Mind*, XXXIX, pp. 214, 215.
11 Londra, Macmillan and Col., 1933, pp. 57, 133.

neretii" şi să satisfacă împrejurări cu totul noi. Căci teoria estetică, afirmă el în prefaţa noii sale cărţi, nu e contemplarea unor „adevăruri eterne privitoare la natura unui obiect etern numit Artă... [ci] soluţionarea anumitor probleme ce se ivesc din situaţia în care se găseşte artistul aici şi acum"[12]. Scrisese această carte, adaugă el, în credinţa că tot ce aşternuse în scris are ca obiect condiţia artei din Anglia anului 1937 şi în speranţa că artiştii şi iubitorii de artă îi vor găsi utile spusele. Cartea debutează, desigur, cu familiara întrebare fundamentală a lui Croce: Ce e arta? întrebare la care răspunde în mare măsură aşa cum ar fi făcut-o şi Croce, prin aserţiunea: Arta e activitate imaginativă. Dar oricîte ecouri ale vechiului idealism italian ar mai răsuna încă în paginile lui Collingwood, bunăoară: Arta nu are ca scop plăcerea senzorială; arta nu e tehnică, nu e reprezentare, autorul n-a reînceput să scrie, ne spune el categoric, decît pentru că în jurul lui a văzut o nouă poezie şi un nou mod de a picta care necesită idei la fel de noi. Oricît de ambiguă ar fi fost poziţia lui Croce în raport cu empirismul, Collingwood s-a alăturat acestuia din urmă. El e convins că ideile lui proaspete sînt în măsură să ascută judecata prin contactul cu noua practică. Încă de la pagina 3 spune că un estetician filosof trebuie să fie capabil „să se pronunţe asupra meritelor" lui James Joyce, T. S. Eliot, Edith Sitwell sau Gertrude Stein. Şi cartea lui nu numai că se încheie cu o aplicaţie la *The Waste Land*, dar se şi împlineşte astfel. Cititorii care doresc să înţeleagă ce e arta atunci cînd ea nu e nici amuzament, nici magie, ci expresia unei simţiri în limbajul imaginaţiei, au ce învăţa din considerarea acestui poem, spune Collingwood. *Ţara pustie* exprimă pentru el o civilizaţie decăzută „în care apa curgătoare şi sănătoasă a emoţiei, singura în măsură să fertilizeze orice activitate umană, a secat... şi singura emoţie rămasă e frica"[13]. „Expresia", aşadar, nu e a vreunui impuls personal al artistului, ci a lucrurilor de care îi e hărăzit să devină conştient şi a sensibilităţii pe care trebuie să şi-o asume într-o lume a cărei parte integrantă este. Artistul e omul capabil să exprime ceea ce oricine simte sau intuieşte, dar nu poate găsi cuvintele potrivite spre a-i da glas. „Virtutea" sau „excelenţa" artistului stă în incoruptibilitatea imaginaţiei. Pîlpîirile superficiale ale vieţii umane elementare îşi văd singure de ele. Expresia lor e automată: plînsul, fiorul sau izbucnirea brutală. Dar conştiinţa de sine a omului poate lua cunoştinţă de ceea ce se petrece în aceste fulgerări ale sensibilităţii, le poate admite sau repudia, controla sau nu. Arta e respectul atît faţă de încărcătura sau conţinutul lor dat cît şi faţă de modalitatea de a le face comunicabile. Artistul le prinde savoarea primitivă şi o umanizează, făcînd-o inteligibilă pentru ceilalţi. „Adevărul" artei e transcrierea fidelă

[12] Oxford, Clarendon Press, 1938, p. VI.
[13] *Ibid.*, p. 335.

a sensului evenimentelor şi tranzacţiilor ambiante, ca şi comprimarea şi sudarea acestor esenţe efemere în imagini individuale şi relativ stabile.

Pe acest om înzestrat cu darul de a rosti adevărul imaginaţiei, Collingwood îl numeşte profet. Profeţia în acest context nu are nimic de a face cu viitorul sau cu religia. Ea e revelarea unor secrete necunoscute, dar socialmente importante: ascensiunea curenţilor şi ameninţărilor subterane în lumina cunoaşterii. T. S. Eliot e un profet pentru Collingwood prin faptul că îşi previne epoca de cancerul ascuns şi de spaima obscură care o minează şi-i oferă ca remediu poezia cunoaşterii de sine.

Oricît de crocean în inspiraţia sa originară, ultimul cuvînt al lui Collingwood se îndrumă, aşadar, pe o cale diferită. Croce încercase să elibereze imaginea estetică de orice legături compromiţătoare. Criticul de formaţie croceană îşi îndeplinea de obicei misiunea cînd acredita ca atare un act de imaginaţie, şi anume un caz al imaginaţiei. Ultimele pagini ale lui Collingwood, acţionînd din exteriorul imaginaţiei pure şi ascultînd de viaţa istoriei, îşi avertizează contemporanii să primească leacul oferit de poetul-profet.

De o importanţă comparabilă cu cea a lui Croce în prima jumătate a secolului al XX-lea e George Santayana (1863—1952). Croce e un idealist, Santayana un materialist. La prima vedere s-ar părea că cei doi nu au nimic comun. Într-adevăr, în 1903, recenzînd *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale* a lui Croce, Santayana vorbeşte de transcendentalismul ei steril şi inutil, de artificialitate precară şi truism formal[14]. Căile pe care-şi dezvoltau cei doi teoriile estetice se deosebeau, fără îndoială, foarte mult, favorizînd termenii şi accentele contrastante. Privindu-i însă în perspectivă şi considerînd forma totală a filosofiilor lor, observăm că transcendentalismul ideal al lui Croce e ferit de sterilitate printr-o vastă utilizare a particularităţii istoriei şi că Santayana şi-a suplimentat materialismul cu o doctrină a esenţelor mai eterică decît orice la Croce.

Estetica lui Santayana a fost schiţată de timpuriu şi singura schimbare adusă de trecerea anilor a fost că a dobîndit „contraforturi şi susţineri" o dată cu dezvoltarea de către autor a filosofiei naturii şi a esenţei. El era bucuros să poată spune în 1939 că umanismul din *The Sense of Beauty* şi *Reason in Art* îşi păstra pentru el valabilitatea[15]. Ce era acest umanism? În mare, era o teorie a valorilor axată pe dorinţa umană. Pentru Santayana, orice bine e bun pentru că natura umană îl face să fie astfel. În ultima analiză, nu se poate găsi nici o altă justificare pentru valoarea atribuită cunoaşterii, religiei şi artelor în afara impulsului vital care vrea să ajungă la aceste satisfacţii.

---

14 *Journal of Comparative Literature*, I (aprilie 1903), pp. 191—195.

15 *A General Confession*, în *The Philosophy of George Santayana* (*The Library of Living Philosophers*, vol. II), ed. P. A. Schilpp, Evanston, Northwestern University Press, 1940, p. 23.

Bunurile estetice, deşi concepute îndeobşte ca mai subiective, nu sînt mai specific umane decît ştiinţa şi dreptatea, bunuri ale sferei intelectuale şi morale. Frumosul se distinge totuşi de celelalte tipuri prin aceea că e nemijlocit, pozitiv şi intrinsec. Valorile morale apar întîi ca prohibiţii, iar ştiinţa e o ţesătură de relaţii. Domeniul frumosului în concepţia lui Santayana are multe aşezăminte, deoarce temperamentul lui e tolerant şi imaginativ. În estetică, spune el, erezia e ortodoxie. Totuşi îşi are şi el preferinţele sale pe care şi le manifestă. Elogiază artele senine şi disciplinate ale Greciei şi întîmpină cu dragoste farmecele simţurilor. Şi-a rezumat el însuşi lărgimea gustului său în *Apologia pro mente sua*, scrierea sa retrospectivă din 1940: „... şi dragostea mea de frumos nu şi-a găsit niciodată principala hrană în arte. Dacă arta *transportă*, dacă ea liberează mintea şi inima, o preţuiesc; dar natura şi reflecţia fac acelaşi lucru, mai des şi cu mai mare autoritate. Dacă am fost vreodată captivat, atunci am fost de locuri frumoase, de moravuri frumoase şi de instituţii frumoase: de aici vine admiraţia mea pentru Grecia şi pentru Anglia şi plăcerea pe care mi-o dă America tînără, sportivă şi ingenioasă“[16].

Pentru Santayana, estetica trebuie să discute originea, locul, cauza, elementele precum şi sfera frumosului. În modul de tratare a acestor lucruri, baza materialistă a filosofiei sale e evidentă. Croce respingea faptul fizic al mediului în artă; dar Santayana scrie: „Dacă Partenonul n-ar fi de marmură, coroana regală de aur şi stelele de foc, ele ar fi nişte lucruri firave şi prozaice“[17]. Iar cînd se ocupă de structura obiectelor frumoase, el arată cît de multe aspecte carnale ale naturii umane sînt concepute pentru a ne furniza plăcere: sexul, respiraţia, somnolenţa, varietăţile de senzaţii. Despre sex, el spune că nu s-ar fi putut inventa nici un mecanism mai apt să inunde lumea cu cea mai profundă semnificaţie şi frumuseţe; despre respiraţie, că acele categorii estetice ca delicateţea şi teroarea descind din senzaţiile recurente reale din laringe şi plămîni[18]. Aşa după cum în concepţia lui Santayana fundamentul material e indispensabil pentru frumos, la fel şi accidentele fericite din evoluţia naturii iniţiază adeseori o artă. „Dacă dintr-o răsucire a mîinii se nimereşte [un om]“[19] — va spune el indicînd cum s-ar putea să fi luat fiinţă arta decorativă —, sau „dacă modul în care se împletesc nişte sunete întîmplătoare ar conta... mult...“[20], s-ar putea să se fi aruncat sămînţa muzicii. Fermentul naturii dă naştere la orice, la cele mai înalte ca şi la cele mai de jos lucruri. Din cînd în cînd, şansa produce o formă cumpănită, o

[16] *Ibid.*, p. 501.
[17] *The Sense of Beauty*, New York, Charles Scribner's Sons, 1896, p. 78.
[18] *Ibid.*, p. 56.
[19] *The Life of Reason, Reason in Art*, New York Charles Scribner's Sons, 1917, p. 118, 119.
[20] *Ibid.*, p. 45.

născocire, care îi oferă sufletului neîndemînatic și orbecăitor o pauză desfătătoare. Omul culege acest produs al norocului și continuă cu o artă[21]. E necesar deci să urmărim cauzele fortuite și originea fizică a diferitelor tipuri de frumusețe. Dar pentru Santayana, în artă, mai importante decît baza materială sînt forma, tipurile de organizare, variatele echilibrări ale unului și multiplului într-o structură. Și mai importantă decît toate e cuprinderea viziunii artistului. Imaginația și intuiția, susținute de obîrșia lor naturală, s-ar putea înălța la nivelul celei mai profunde înțelepciuni. „Distincția unui poet... nu poate fi măsurată prin nimic mai bine", spune Santayana, „ca prin diametrul lumii în care trăiește."[22] În măsura în care filosofia nu e operația de stabilire rațională a unor raporturi, ci speculație, și în măsura în care poezia are puterea de a surprinde o imensă întindere de lucruri și întîmplări, cele două înseamnă pentru el o singură realitate. El interpretează trei poeți filosofici: Lucrețiu, Dante, Goethe. Lucrețiu a cîntat nașterea și prefacerea tuturor lucrurilor, atomii și vidul, tendințele, incidentele și produsele naturii; Dante, ierarhia binelui și răului și sensul mîntuirii și al damnării; Goethe, plăcerile variate și vacuitatea unei existențe mînate de un impuls romantic[23]. Într-un eseu foarte timpuriu[24], Santayana prezenta dogma creștină ca simbol poetic al destinului uman. Intuiția lui estetică a universalizat semnificația ispășirii și a răsplăților și pedepselor viitoare prin detașarea acestor idei morale de istoria faptică. Omul-divin de pe cruce reprezintă suferința tragică pe care omul o întîlnește pretutindeni și totdeauna; paradisul și infernul reprezintă importanța actului alegerii și infinitatea consecințelor lui inevitabile.

1925 ÎN- DOMINA- TEORIILOR ULUI.

Ridicînd dogma creștină pe tărîmul simbolurilor poetice, Santayana nu numai că a înlăturat povara grea a faptului orb și a credinței fanatice care grevează religia, dar s-a alăturat în principiu acelor esteticieni care recunosc importanța simbolismului. Pe la 1925, conceptul de simbol a început să devină central. Definițiile artei ca intuiție-expresie sau ca imaginație, ori ale frumosului ca plăcere obiectivată duceau la discuții despre implicațiile pentru artă ale puterii specifice și miraculoase a omului de a forma simboluri și semne. Această mișcare a fost multilaterală, asociată cînd cu antropologia și științele umane, cînd cu matematica sau pozitivismul logic, cînd, alteori, cu psihologia sau, în fine, cu religia. Faptul că știința semnelor și simbolurilor a început să formeze aceste alianțe și deseori chiar să-și împrumute de aici metoda și cadrul, în timp ce simbolismul lui Santayana s-a dezvoltat liber

21 *Ibid.*, p. 16.
22 *The Elements of Poetry*, în *Interpretations of Poetry and Religion*, New York, Charles Scribner's Sons, 1900, p. 275.
23 *Three Philosophical Poets*, Londra, Humphrey Milford, 1910.
24 *The Poetry of Christian Dogma*, în *Interpretations . . .*, pp. 76–117.

înăuntrul propriului său mod individual de a vedea lucrurile, ţine de cursul mai conştient şi poate mai pedant pe care s-a angajat în ultimul timp estetica.

Deşi specializarea era iminentă, o bază largă pentru discuţii multilaterale a fost pusă de Ernst Cassirer (1874–1945) în cartea sa *Philosophie der symbolischen Formen*[25]. I s-au adăugat numeroase dintre articolele şi tratatele sale, atît mai vechi cît şi mai noi. Cineva care nutreşte o credinţă fermă în locul prim ocupat de simboluri în viaţa omului nu poate fi nici idealist în accepţiunea croceană, nici materialist în accepţiunea lui Santayana, ci trăieşte în mare măsură pe un „tărîm intermediar" între imaginile distanţate şi semnificaţiile depozitate. Simbolurile sînt, e drept, mai mult ideale decît materiale, şi Cassirer s-a considerat el însuşi drept un idealist în descendenţa kantiană. Discutînd însă rolul crucial al creării de simboluri în funcţionarea omului, el a arătat în mod limpede că simbolurile nu se află nicidecum numai în mintea omului, ci ţin de „arta persistentă, rafinată şi în continuă expansiune a căii ocolite"[26], prin care omul îşi poate acorda un răgaz în schimbul cu mediul său înconjurător şi-şi poate stoca şi stabiliza experienţa în agenţi situaţi la jumătate de drum. Pentru această şcoală de gîndire, trăsătura specific umană e mai degrabă facultatea generatoare de simboluri decît raţiunea. Arta, constituind simbolizarea în cea mai deplină manifestare a ei, e ceea ce îi conferă omului în cea mai mare măsură calitatea de om.

Simbolul, pentru Cassirer, nu e numai un obiect ideal la jumătate de drum între om şi lumea lui şi realizînd legătura dintre ei. El e totodată un mesager foarte ocupat care aleargă dus-întors între cei doi cu misiunea de a realiza concilierea. E totdeauna ambiguu datorită polarităţii lui pe care însă o depăşeşte constant prin potenţa sa interpretativă, activă şi acumulativă. Simbolul e unealta principală cu ajutorul căreia omul se eliberează de natură şi se instalează în universul formelor şi funcţiilor inteligibile. „Frumosul", spune Cassirer, „e esenţialmente şi necesarmente simbol din cauză că... e despicat lăuntric, din cauză că totdeauna şi pretutindeni e unul şi în acelaşi timp dublu. Prin această sciziune, prin acest ataşament faţă de sensibil şi prin această ridicare deasupra sensibilului, el... exprimă tensiunea care străbate lumea conştiinţei noastre... şi polaritatea fundamentală a existenţei înseşi."[27] Cea mai bună ilustrare a acestui proces simbolic e, după Cassirer, opera poetică a lui Goethe, iar în cadrul operei lui Goethe, *Pandora*. Ca poem, *Pandora*

---

[25] Berlin, Bruno Cassirer, 1923–1931; cărţile I, II, III.

[26] *„Spirit" and „Life" in Contemporary Philosophy*, în *The Philosophy of Ernst Cassirer*, ed. P. A. Schilpp (*The Library of Living Philosophers*, vol. VI), Evanston, The Northwestern University Press, 1949, p. 870.

[27] *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXI, 296.

plutește la suprafața aparenței sensibile, dar ca semnificație, el face accesibil perceperii umane modul în care abilitatea manuală primitivă are nevoie de lumina științei și arată în același timp cum știința e incompletă fără aplicarea practică în viața socială și cum speranța în progres a omului trebuie contrabalansată de acceptarea inevitabilității trecerii și declinului pentru toate lucrurile izvorîte din natură. Astfel, în cristalul de sunet fizic al poemului e prinsă o viziune totală a limitelor și potențialităților vieții umane.

Doctrina lui Cassirer despre forma simbolică a influențat în mod hotărîtor activitatea impresionantă a Institutului Warburg[28]. Primul articol publicat de *Journal of the Warburg Institute* a fost *Semn și simbol* de Jacques Maritain, iar țelul declarat în *Cuvîntul înainte* al *Jurnalului* era explorarea „funcționării simbolurilor — semnele și imaginile create de antici și folosite de generațiile moderne, atît ca instrumente de educare cît și de superstiție". Punctul de vedere al lui Maritain e neotomist. El nu insistă numai asupra miraculoasei transmutări efectuate în euharistie, ci distinge diversele utilizări și contexte ale întrebuințării semnelor în genere. Susține că în actuala noastră stare culturală — „solară" sau „logică" —, simbolurile artistice și poetice sînt semne speculative pentru că manifestă o realitate de dincolo de ele, semne practice pentru că întrupează un ordin sau un apel, magice pentru că farmecă, și inversate pentru că ele revelă starea sufletească a artistului și situația lui socială.

Erwin Panofsky, autorul celui de-al doilea articol publicat în *Journal, Istoria timpurie a omului într-o serie de picturi de Piero di Cosimo*, e unul dintre principalii membri ai grupului Warburg, și punctul său de vedere asupra simbolismului artistic e mai apropiat de cel al lui Cassirer și mai reprezentativ pentru întreaga școală de scriitori decît concepția lui Maritain. Panofsky identifică funcția simbolică a picturii cu al patrulea și cel mai profund strat semnificativ al ei, corelîndu-și în mod explicit afirmația cu teoria lui Cassirer. La suprafață sau la primul nivel, spune Panofsky, o pictură arată obiecte și evenimente identificabile; apoi, sub acesta, descifrăm stilul în care convenția artistică a impus pictarea obiectelor într-o anumită perioadă; la al treilea nivel găsim tipuri sau figuri alegorice, Melancolia, Eros sau Sf. Pavel; iar la cel de-al patrulea nivel se află semnificația intrinsecă, filosofică, „unde habitudinile totale ale timpului își stau subtilă mărturie lor însele". Spre a înțelege aceste habitudini totale, istoricul de artă trebuie să fie un umanist erudit, căutînd să lămurească simbolismul picturii de care se ocupă prin „cît mai multe documente de civilizație legate de acea operă ... poate stăpîni,

---

[28] 23 de volume de studii germane și 14 engleze, a căror publicare a început în 1922; 9 volume de conferințe; și *Journal of the Warburg* (ulterior *Warburg and Courtauld*) *Institute* (1937—).

documente care aduc mărturii asupra tendințelor politice, poetice, religioase, filosofice și sociale ale personalității, perioadei sau țării investigate"[29].

Una dintre cele mai bune ilustrări ale conceptului de simbol al lui Cassirer așa cum era el utilizat de grupul Warburg este studiul lui Panofsky *Die Perspektive als symbolische Form*[30]. Panofsky urmărește aici tratarea perspectivei din perioada clasică pînă în prezent și face legătura între ordonarea spațiului și viziunea despre lume caracteristică epocii. În veacurile clasice, „semnificația intrinsecă" a plasării multor corpuri în mod vag și întîmplător în spațiul pictural trebuie găsită în filosofia lui Democrit. Pentru Democrit, întreaga existență e un agregat de atomi și un vid cu legături vagi, ca obiectele din spațiul picturii. Impresionismul inconsecvent al peisajului elenistic își ia semnificația din scepticismul pyrrhonian contemporan, care se ferea de orice concluzie; succesiunea de acoperișuri și frontoane din arhitectura gotică se armonizează cu doctrina tomistă despre spațiu ca un cuib de forme, cu un corp exterior care adăpostește totul; sistemul de perspectivă matematică al lui Piero della Francesca din timpul Renașterii trebuie văzut în cele din urmă în lumina raționalismului matematic ascendent din filosofie; distorsiunea spațiului la Rembrandt simbolizează ascensiunea modernă a subiectivismului; iar pan-geometria noneuclidiană stă îndărătul picturii abstracționiste și suprematiste.

Încredințați astfel de importanța de prim rang a semnificației simbolice, cercetătorii de la Institutul Warburg au susținut controversatul mod de abordare „literară" a artelor vizuale. În sarcofagele creștine timpurii ei nu văd doar volume și linii, ci ceea ce revelă istoria religiei: credința creștină în conflict cu credințele păgînismului și iudaismului; în portretele lui Velázquez întregul etos al curții catolice spaniole[31]; în portretele lui Gainsborough, naturalismul evident al lui Hume[32].

TEORIA SU
NEI LANG
DESPRE SI
LISMUL MU
SIMBOLUL
CONSUMAT
VIEȚII LAU
TRICE.

Doctrina semnelor și simbolurilor a fost de curînd aplicată la muzică de către Susanne Langer în *Philosophy in a New Key*. Deși Susanne Langer se referă la Cassirer ca la „acel pionier al filosofiei simbolismului", ea își exprimă datoria esențială față de „înțeleptul" Alfred North Whitehead, pionier în domeniul logicii matematice contemporane[33]. Se pare că din această știință și-a luat principala direcție metodică; de inspirație logică e distincția pe care o face între tipurile și intențiile limbajelor, ca și termenii care sînt

[29] *Studies in Iconology*, New York, Oxford University Press, 1939, p. 16.
[30] *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924–1925, pp. 258–330.
[31] Rudolf Wittkower, *The Warburg Institute Annual Report, 1947–1948. Appendix.* Fritz Saxl, 1890–1948, p. 17.
[32] Edgar Wind, *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der Englischen Kultur des 18. Jahrhunderts, Vorträge*, 1930–1931, pp. 156–229.
[33] Cambridge, The Harvard University Press, Preface, p. IX.

funcții de sisteme, operația cu mediatori, orientarea precisă și înaintarea prudentă în argumentare.

Susanne Langer e de acord cu cei mai competenți muzicieni în a tăgădui orice semnificație artistică istoriei personale a compozitorului sau efectelor emoționale asupra ascultătorilor. Înțelesul muzicii ca artă nu trebuie căutat în aceste evenimente psihologice fortuit corelate. Dar ea se opune în egală măsură „nonsensului" afirmației că muzica nu are alt înțeles în afara ei înseși. Ea plasează muzica, asemeni mitului, în acel obscur tărîm median dintre experiența biologică nemijlocită a omului ca animal și aerul mai rarefiat al rațiunii. Muzica ține de stadiul în care sufletul omului începe să-și explice impresiile dincolo de ele însele, să-și stabilizeze simțirile și imaginile și să-și făurească unelte cu ajutorul cărora să domine vîrtejul năucitor ce-l înconjoară. Susanne Langer consideră că, atît în crearea miturilor cît și în crearea muzicii, actul de distingere în semnificație a produsului de proces e neîncheiat. De aceea numește muzica un „simbol neconsumat". Ea reprezintă, susține autoarea, ascensiunea, prăbușirea și interacțiunea irizată a sentimentelor noastre — nu ale compozitorului, ci ale omului universal. Procesul fluid al emoției e ordonat de inteligența muzicală într-un model tonal. Dar transpunerea procesului în forma propriu-zisă se dezvoltă, trece de la un plan la altul și proliferează. „Muzica", spune ea, „ . . . e o formă capabilă de conotație, iar semnificațiile de care e susceptibilă sînt articulații ale experienței emotive, vitale, senzoriale. Dar sensul ei nu e niciodată fix . . . Elaborăm un simbolism de o asemenea vitalitate, încît își adăpostește principiul de dezvoltare în propriile sale forme elementare, așa cum e apt s-o facă un simbolism cu adevărat eficient."[34] Pe scurt ea spune: „Muzica este mitul vieții noastre interioare — un mit tînăr, vital și semnificativ, de inspirație recentă și aflat încă în faza „creșterii vegetative"[35].

Spuneam că știința semnelor, dominantă în prezent, e multilaterală. Pe lîngă abordarea logică și antropologică pe care le-am consemnat, e și cea a „semanticiștilor" și „semioticienilor" al căror obiectiv e constituirea unei științe pozitive îmbinate cu psihologia. Cea mai bine cunoscută dintre aceste încercări și cea mai larg utilizată de criticii literari[36] și de artă este aceea

---

[34] *Ibid.*, p. 240.

[35] *Ibid.*, p. 245.

[36] „Noua" critică literară (începînd de pe la 1920) are multe puncte comune cu mișcarea semanticistă discutată aici, atît în privința problematicii cît și în recunoașterea poziției preeminente a lui I. A. Richards. Fiecare dă termenului de „semnificație" un nou accent și o nouă sofisticare. Pînă în prezent însă „noilor critici" le lipsește o filosofie unificatoare, deși ei caută atît o teorie a existenței cît și una a cunoașterii în raport cu poezia. Cu ajutorul noii psihologii, al distincțiilor logice și al unei sensibilități ascuțite, ei analizează semnificația multiplă, tiparul formal al unor poeme vechi și noi, ca și complexitățile experienței poetice. Termenii critici comuni folosiți de ei într-o accepțiune tehnică sînt: metaforă, structură, textură, tensiune, ironie, ambiguitate, paradox. Printre critici, pe lîngă Richards, se numără: R. Blackmur, C. Brooks, J. C. Ransom, A. Tate, R. P. Warren, Y. Winters.

iniţiată de către Charles Ogden şi I. A. Richards prin publicarea lucrării *The Meaning of Meaning*[37]. Asemeni oamenilor de ştiinţă, semanticiştii descompun situaţia semnificativă în factorii şi funcţiile ei variabile, insistînd asupra verificării interpretărilor prin raportare la faptul palpabil. Pentru ei, situaţia semnificativă constă din trei elemente: subiectul care utilizează semnul; obiectul raportat la el şi semnul însuşi, ca vehicul al raportării. „Semnificaţia" are patru funcţii principale: descrierea obiectului; exprimarea sentimentului legat de obiect; a atitudinii faţă de un ascultător; şi a scopului practic a cărui realizare e urmărită prin enunţ. În cazul artei, accentul uzual al limbajului e cel de-al doilea: exprimarea sentimentului autorului în legătură cu materialul său. Dar într-un discurs de nuanţă estetică, această semnificaţie e frecvent amestecată cu alte funcţii, îndeosebi cu o tonalitate adoptată faţă de auditor. Astfel, poezia e concepută ca fiind în primul rînd, deşi nu exclusiv, o utilizare evocatoare de semne. „Multe enunţuri poetice, dacă nu majoritatea lor, au rolul de *mijloace* de manipulare şi exprimare a sentimentelor şi atitudinilor, iar nu cel de colaborări la corpul vreunei doctrine oarecare."[38] Or, unul din principalele instrumente utilizate de poeţi în funcţia lor de evocare e metafora. Richards numeşte adjectivele metaforice adjective estetice sau „proiectile", din cauză că, deşi ţin în mod strict de sentimentele vorbitorului, ele sînt adesea proiectate în chip eronat de către acesta asupra obiectului sau stării de lucruri la care se referă. Această deplasare generează o serie de ambiguităţi. Bunăoară „plăcut" e perfect adaptat propriei atitudini a vorbitorului, fiind echivalent cu: „Îmi place"; pe cînd „drăguţ" stă la jumătate de drum între subiect şi obiect, iar „frumos" tinde să atingă extremitatea obiectuală a situaţiei.

EMPSON D[...] AMBIGUITA[...]

Constatarea locului şi ponderei ambiguităţilor din adjectivele „estetice" l-a determinat pe William Empson, un adept al lui Richards, să scrie *Seven Types of Ambiguity*. Aici, stadiile dezordinii logice crescînde din poezie sînt puse în legătură cu intensitatea crescîndă a limbajului metaforic şi, de asemenea, cu divizarea tot mai dramatică din sufletul sfîşiat al poetului însuşi. Empson urmăreşte logica semnului poetic de la structurarea facilă cu dublu sens din metafora simplă, trecînd prin calambur şi alegorie, pînă la o lărgire şi o aprofundare a referinţei, la enigmatic, artificialitate şi problematizare, culminînd cu expresia schizofreniei[39].

PLURALISM[...] TIC IN SE[...] TICĂ.

Pluralismul, fie în structura unei metafore, fie ca veritabilă filosofie a definiţiei, e un principiu fundamental în semantica ştiinţifică. Adecvarea pluralismului pentru interpretarea termenilor critici e ilustrată de cele

---

[37] Ediţia I, New York, Harcourt Brace, 1923; începută în 1910, fragmente publicate în periodice în 1920–1923.

[38] I. A. Richards, *Practical Criticism*, New York Harcourt Brace and Company, 1929, p. 186.

[39] Norfolk, Connecticut, New Directions, 1947, pp. 245, 275, 282, 286.

șaisprezece definiții distincte ale „frumosului" enumerate și analizate concis în *The Foundations of Aesthetics* de Charles Ogden, I. A. Richards și James Wood[40]. Prefața originală revendică pentru *The Foundations* noutatea de metodă care constă în toleranța ei: „conflictele verbale sînt evitate" și se înfățișază mai degrabă distincția decît opoziția dintre teorii, fiecărei teorii atribuindu-i-se propria sferă de valabilitate. Bunăoară, putem identifica „frumosul" cu o proprietate intrinsecă a unui obiect, cu expresia genului, cu imitația obiectivată, cu revelarea unui adevăr superior, cu proiecția subiectivă, cu jocul sau (și aceasta e cea preferată de autori) cu sinestezia, cu alte cuvinte capacitatea de a produce armonie și echilibru în impulsurile variate și uneori contradictorii ale contemplatorului. Deși se invocă rațiuni ale preferinței pentru ultima definiție (e mai bine să fii complet viu decît parțial viu), postulatul *Fundamentelor* e pluralismul estetic, adică fiecare e îndreptățit să găsească excelența estetică oriunde îl duce propria sa gîndire.

Semanticienii, așadar, caută claritatea logică și asentimentul public cu privire la definițiile termenilor critici din domeniul artelor, plasînd fiecare definiție în relația ei corectă cu intenția și fondul celui care definește. Analiza diverselor cadre de referință ar pune capăt, pretind ei, lungului și inutilului război al cuvintelor[41].

INȚE RA- ALE ȘI LO- ÎN AFARA NTICII.

Semanticismul a devenit o școală de gîndire influentă, cu conducătorii și adepții ei, și cu un program. Există însă scriitori preocupați de estetică neintegrați astfel, care îmbrățișează accentul semantic pus pe analiza logică și rațională, dar își dezvoltă gîndirea într-un mod mai independent. De pildă, D. W. Prall[42] examinează ordinele de bază din natură care „încadrează" calitățile de culoare și sunet; C. J. Ducasse[43] definește estetica drept știința definirii termenilor critici; R. W. Church[44] cercetează semnificația termenului de „frumos" și apără criticismul intelectual. Tot în armonie cu tendința logică și științifică din estetică, dar îndrumînd-o către rigoarea abstractă, e grupul de studii matematice: eseuri despre *Dynamic Symmetry* de Jay Hambidge[45], cartea lui George Birkhoff, *Aesthetic Measure*[46], și cea a lui Matila Ghyka, *The Geometry of Art and Life*[47].

---

40 New York, International Publishers, 1925.

41 În prezent, un foarte citit autor despre semantica privită ca știință e Charles W. Morris. Vezi lucrarea sa *Foundations of the Theory of Signs* (*International Encyclopedia of Unified Science*, vol. I, nr. 2), Chicago University Press, 1938. O prezentare mai concisă și mai accesibilă a concepțiilor lui în *The Kenyon Review*, I (toamna 1939), 409—423: *Science, Art and Technology*.

42 *Aesthetic Judgment*, New York, Thomas Y. Crowell Col, 1929; *Aesthetic Analysis*, New York, Thomas Y. Crowell Co., 1936.

43 *Philosophy of Art*, New York, Dial Press, 1929.

44 *An Essay in Critical Appreciation*, Londra, G. Allen and Unwin, Ltd., 1938.

45 New Haven, Yale University Press, 1920.

46 Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1933.

47 New York, Sheed and Ward, 1946.

POPULA INTERPI PRIN S PSIHANA

Trecînd la un alt aspect al preocupării estetice pentru simboluri, cele mai populare utilizări aplicative i le întîlnim în psihanaliză. Tratarea simbolurilor obscure ale subconştientului de către Freud, Jung, Adler şi alţi gînditori înrudiţi a revendicat procedarea metodică a unei ştiinţe analitice şi a cîştigat şi fascinaţia publicului atras de morbiditate şi ocult. Ea constituie o atracţie atît pentru cei interesaţi de raporturi cauzale cît şi pentru cei interesaţi de miracole. Din direcţii opuse, psihanaliza a pătruns astfel puternic în climatul obişnuit de explicare şi referinţă. Ea apare uneori ca instrument privilegiat în semanticismul logic de care tocmai am luat cunoştinţă, deşi Freud dirijează atenţia către o zonă aflată sub nivelul raţional. În cadrul scurtei sale discuţii despre cel de-al şaptelea tip de ambiguitate, Empson face trei trimiteri la Freud[48]. Teoriile lui Freud aruncă, după el, lumină asupra motivelor ascunse ale utilizării contrariilor. Conjuncţia Dumnezeu-bălegar din poezia lui Crashaw, de exemplu, poate fi interpretată ca indiciu al unui conflict infantil profund. S-ar putea spune că aproape nu e teorie estetică din zilele noastre care să nu fi fost influenţată într-o oarecare măsură de metoda freudiană. Din pricină că la origini psihanaliza a fost un tratament destinat bolnavilor psihici, ea se ocupă de cazuri particulare şi manifestă o tendinţă către excentric. Freud, de exemplu, sugerează că faimosul surîs inefabil al *Monei Lisa* de Leonardo e atribuibil unor relaţii intens erotice de tandreţe dintre un copil nelegitim sensibil şi o mamă părăsită şi singură; de asemenea unei fantezii acviline dintr-un vis de copilărie. Literatura, mai mult chiar decît pictura a constituit obiectul investigaţiei psihiatrice amănunţite: de pildă *Hamlet* şi *Faust*.

BODKIN ARHETIPU

Cu toate că interpretarea artei şi artiştilor tinde să se convertească astfel în biografia anormalilor mentali, această şcoală de gîndire a dezvoltat o teorie mai generală a modului în care anumite tipare adînc înrădăcinate precum şi crizele biologice configurează poezia şi celelalte arte. Reprezentanţii ei descriu mecanisme tipice de comportare. Luîndu-şi ca bază doctrina lui Jung despre „inconştientul colectiv" şi principalele epoci ale evoluţiei acestuia, Maud Bodkin[49] a elaborat o teorie a arhetipurilor în poezie. Rătăcirile sub obsesia vinovăţiei, coborîrile terifice ale eroilor în peşteri şi ameninţarea balaurilor, fîntînile tinereţii şi grădinile iubirii, toate sînt oarecum măşti ale fricii omului generic de cădere şi întuneric ca şi ale consolării şi resurecţiei. Apa simbolizează înecul şi tămăduirea: potopul cotropitor sau fîntîna vieţii şi botezul. Aerul, vîntul şi adierea reprezintă viaţa, zbaterile psihicului individual către putere. Violentele crize umane ale naşterii, sexului, acceptării părinţilor şi descoperirii de sine constituie, conform acestei abordări, semni-

---

[48] *Op. cit.*, pp. 194, 223, 226.

[49] *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, Londra, Oxford University Press, 1934.

ficaţia interioară a mai tuturor dramelor mari, iar în simbolul Sfinxului poate fi întrezărită vag toată arta greacă.

M DESPRE ISE.

O utilizare mai filosofică a simbolurilor în beneficiul esteticii, deşi folosind psihanaliza şi antropologia, i se datorează lui Milton Nahm în cartea sa *Aesthetic Experience and Its Presuppositions*[50]. Opera de artă, spune Nahm, e un simbol al tensiunii emoţionale la două niveluri: ea trimite, într-o fază retrospectivă, la instinctele rasei (emoţia epimeteică generică): deprinderile străvechi ale vînătorii, pasiunii erotice şi voinţei de a fi conducător şi stăpîn. Aceste instincte animale largi sînt delimitate şi îngustate cînd omul dobîndeşte facultatea gîndirii. Atunci, conducătorul hoardei devine Tatăl divin, iar lumina primăverii şi amiezii, carul de flăcări al lui Apolo sau nimbul unui zeu. După Nahm, aceste condiţii emoţionale mai vechi şi mai noi se unesc în artist, ducînd la apariţia fazei emoţionale creatoare şi prospective. Momentul prometeic al activităţii artistice se înalţă astfel deasupra celui epimeteic, dîndu-i poetului curaj şi exaltare. Semnificaţia unei opere de artă e, în ultimă analiză, forţa ei care face posibilă creaţia creatorilor umani.

TOMIŞTII: ŢIA SIMBO- ÎŞI ARE A ÎN AC- ATEA DI-

Cei care scriu despre simbolismul estetic dintr-un punct de vedere religios întemeiază calitatea artistică pe divinitate, aceasta reprezentînd un alt tip de preocupare estetică pentru simboluri. Ceea ce e frumos e limbajul Celui perfect transmis prin organele vorbirii omeneşti. Neotomiştii reproduc inevitabil, într-o terminologie contemporană, doctrina Sf. Toma după care frumosul provine din integritate, proporţie şi claritate. Aceste calităţi, ni se spune, rezultă în ultimă instanţă dintr-o întîlnire în adîncul facultăţii plăsmuitoare a artistului cu prezenţa divină atotcreatoare. Dumnezeu fertilizează geniul artistului în „noaptea neagră a sufletului său“, îi aprinde elementele din receptacul, iar cînd incubaţia este gata, artistul împărtăşeşte lumii simbolul viziunii din perioada sa de meditaţie. Condiţia poetizării, spune Jacques Maritain[51], e tăcerea lăuntrică, o retragere dinspre simţuri către centrul eului şi o îndelungată somnolare germinativă. Energiile strînse şi depozitate continuă să acţioneze în visele poetului. Acolo, ele se întrepătrund cu spiritul mai vast care străbate toate lucrurile. În felul acesta, inspiraţia poetului revelă identitatea acestuia cu Meşterul prim, Arhitectul lumii[52].

ENTUL ÎN CO- PONDENŢELE AFIZICE.

Fără a se limita la inspiraţia tomistă, dar urmînd o orientare paralelă, e teoria lui Ananda Coomaraswamy despre artă ca simbol religios ori, mai bine zis, metafizic. Concepţia lui, potenţată de o erudiţie care se întinde de

---

[50] New York, Harper, 1946.

[51] *Situation de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1939. Vezi K. Gilbert, *Recent Catholic Views on Art and Poetry*, în *The Journal of Philosophy*, XXXIX (19 noiembrie 1942), pp. 654–661.

[52] Cf. Dorothy Sayers, *Toward a Christian Aesthetic*, în *Unpopular Opinions*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1947, pp. 30–47.

la vechile izvoare hinduse la cele ale *shaker*-ilor americani, e o doctrină a corespondențelor universale. Frumusețea artei, declară el, are mai curînd menirea de a reaminti decît de a desfăta, iar savoarea estetică își împlinește funcția cînd devine suport pentru contemplare. „Șocul estetic" al frumuseții unui strop de rouă, bunăoară, trebuie să se preschimbe în conștiința efemerității tuturor lucrurilor vii. Pentru Coomaraswamy, accentul obișnuit pus pe suprafețele estetice, pe elementele formale, făcîndu-se abstracție de semnificația „literară", și pe „funcție", netinîndu-se seama de simbolismul religios, e o „fantezie burgheză" provincială[53].

Direcțiile estetice din secolul al XX-lea au devenit, susțineam noi, mai mult decît orice direcții semantice. Dar teoriile semnelor și simbolurilor, așa cum am notat, și-au raliat ori au folosit o știință sau alta spre a realiza o metodă și o concepție totală, fiind cînd literare sau speculative, cînd pozitiviste, cînd raționale sau instinctive ca tendință. Unele dintre aceste științe și orientări aliate cu semantica s-au dezvoltat și pe alte căi fără prea mare legătură cu ea. Bunăoară, psihologia s-a ocupat de artă independent de simbolismul freudian; studiile istorice și sociale și-au făcut din artă sau gust obiectul lor fără a întreprinde cercetări asupra semnelor iconice, iar unele abordări speciale ca fenomenologia și existențialismul n-au fost lipsite de preocupări estetice. E de la sine înțeles că marea abundență de studii recente nu poate fi decît schițată rapid într-un capitol atît de rezumativ ca acesta.

DE LA D[...] SIMBOLU[...] LA DIFE[...] ORIENTA[...] PSIHOLO[...]

Întîi, anumite expuneri și explorări psihologice în afara celor freudiste. Una dintre cele mai timpurii a fost lucrarea lui Richard Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*. Acest umanist cultivat fusese elevul lui William James și împărtășea credința acestuia în spirit ca structură orientată către un scop și dezvoltîndu-se pe baza necesității biologice. Această insistență asupra spiritului ca un tot organic și asupra tuturor experiețelor mentale ca atitudini sau eforturi poate fi ilustrată prin descrierea făcută de el creativității artistului. Puterea creatoare a unui artist, spune Müller-Freienfels, ține de esența lui cea mai intimă și nu e dexteritate dobîndită ulterior. Cea mai bună denumire pentru puterea artistului e fantezia (*Phantasie*), dar aceasta nu înseamnă dominarea excentrică a unor irealități și nici ceva separat de comportarea umană reprezentativă. Artistul nu e un tip uman aparte, ci are un înalt grad de sensibilitate și abilitate pentru a exprima și a da formă articulată unor experiențe adînc întipărite. Edgar Allan Poe n-a fost artist din cauză că visa vise stranii, ci din cauză că a dezvăluit la un nivel mai profund viziunile multora și a plasticizat tipul[54]. Dar în psihologia artei propriu-zisă

[53] *Why Exhibit Works of Art*, Londra, Luzac and Co., 1943, p. 95.

[54] *Psychologie der Kunst*, Dritte Auflage, Leipzig, Berlin, B. G. Teubner, 1923, Band II, 26.

şi în *Evoluţia psihologiei moderne*[55], Müller-Freienfels dovedeşte că apreciază şi pune la contribuţie numeroase metode de abordare: psihopatologia, psihanaliza, psihologia gestaltistă, psihologia comparată şi socio-psihologia, caracterologia, şi fundaluri filosofice, ca teoria lui Bergson despre memorie şi durată.

NCTUL, BA-
UTERII CRE-
RE A AR-
LUI.

Teoria creativităţii artistice elaborată de Samuel Alexander e strîns legată de psihologia hormică şi socială a lui William MacDougall. Alexander era convins că modul just de a explica procesul creator al artistului e de a examina, ca un naturalist, variatele impulsuri animale şi umane. Dintre acestea el a selectat, ca adevăratul resort biologic al artei, impulsul constructiv. Albinele construiesc faguri, castorii locuinţe sub formă de movile. Şi într-un mod asemănător, omul face artă, productivitatea fiindu-i stimulată de farmecul unei materii oarecare percepute. El evoluează de la instinct la meşteşug, deoarece întrezăreşte scopul bun pe care munceşte să-l atingă. Dar ca să fie artist, omul trebuie să se ridice la un al treilea stadiu, în care confecţionează un lucru de dragul frumuseţii lui intrinseci în contemplare[56]. Un alt estetician, suedez prin naştere, foarte legat de psihologia lui MacDougall şi de metoda estetică a lui Alexander, e Helge Lundholm. Lundholm însă dezvoltă productivitatea estetică din instinctul curiozităţii, nu din impulsul de a construi[57].

ALT-UL AR-
IOS E FIZIO-
A UNUI

Psihologia gestaltistă (*Gestalt*, formă, configuraţie), asociată în ultimii ani de numele unor Wertheimer, Wolfgang Köhler, Koffka şi Arnheim, oferă o altă teorie estetică. Această teorie se întemeiază pe o experimentare de anvergură privind elementele formei frumoase şi motivele pentru care omul e atras de ea. Omului îi place forma — susţine teoria — fiindcă şi naturii îi place. Omul nu face altceva decît să urmeze exemplul naturii în a prefera forme economicos construite şi lesne de însuşit. Configuraţia armonioasă, cu subcaracteristicile ei de echilibru, ritm, plan şi organizare ierarhică, e binevenită deoarece natura trebuie să-şi producă formele în chip eficient, de nu, se risipeşte zadarnic. Or, eficienţa înseamnă economie, economia înseamnă graţie, iar graţia e plăcută. Cînd artistul îşi modelează materialul, ni se spune, el nu alege din darurile confuze ale naturii ceea ce el, ca inteligenţă superioară, găseşte că e bun, şi nici nu impune ordine unui haos dat. El apucă pe calea cea mai lesnicioasă care i se îmbie, aşa cum cristalizează cristalul şi se coordonează pisica. Imaginaţia artistului, apoi, nu e o funcţie distinctă ca tip de percepţia obişnuită, ci doar mai conştientă şi mai energică. Percepţia comună tinde către o integrare organică în ea însăşi şi în ambianţa ei încă de la începutul activităţii senzoriale. Modelul produs e cel mai bun posibil pe care

---

[55] Trad. de W. B. Wolfe, New Haven, Yale University Press, 1935.
[56] *Beauty and Other Forms of Value*, Londra, Macmillan and Company, 1933, cap. II.
[57] *The Aesthetic Sentiment*, Cambridge, Mass., Sci-Art Publishers, 1941, p. 169.

l-au permis circumstanțele. Frumusețea sau suma caracterului estetic, devine deci în această teorie fizionomia unei totalități, căci totalitățile, iar nu punctele izolate, cunosc succesul în evoluție și în experiența umană[58].

TIPURI PERAM

Dar fizionomiile formelor artistice variază în forța lor de atracție, întocmai ca o figură umană, unele mai mult, altele mai puțin. În terminologia oficială a gestaltismului, anumite totalități obiectuale solicită reacția spectatorului mai mult decît altele. Ego-ul și obiectul său se află împreună într-un cîmp și tensiunea dintre poli e mai puternică sau mai slabă în funcție de tăria solicitării și de rezistența sau de acceptarea manifestată în fața ei. O operă de artă bună are un înalt grad de calitate solicitativă; spectatorul potrivit satisface solicitarea „în mod pur". Și orice mare artist răspunde „în mod pur" configurației prezentării. Tocmai de aceea este artist: viziunea lui e clară. Dar unele configurații atrag mai puternic și în actul lor de atragere ating niveluri mai profunde ale ego-ului decît altele; și invers, unele personalități opun mai multă rezistență decît altele la chemarea unei forme importante, iar dintre cei care rezistă, unii izbutesc mai repede sau pe perioade mai lungi să se reconcilieze cu acea parte a lumii lor care li se adresează și le reclamă încarnarea în artă. Pe această bază se pot distinge trei tipuri de personalitate artistică: (1) simpateticul sau tipul perfect adaptat, ca Mozart și Rafael; (2) demonic-echilibratul, ca Goethe și Leonardo; și (3) demonic-anarhicul, ca Baudelaire și Beethoven[59].

VARIETA TEMPERA LOR ART CLASIFIC LUI EV READ, D JUNG ȘI THEY.

Interesul psihologic pentru stabilirea unor tipologii ale artiștilor s-a dezvoltat în urma eseului remarcabil al lui Wilhelm Dilthey în care acesta corelează tipurile umane cu modul de viziune asupra lumii[60]. Urmașul lui, Eduard Spranger, a făcut o analiză mai concretă și cu o aplicabilitate mai largă în cartea sa *Tipuri umane: psihologia și etica personalității*[61]. Recent, în 1939, Joan Evans, specialistă în istoria artei, și-a părăsit cercetările de medievistică pentru a publica „un scurt studiu despre tipurile psihologice în relația lor cu artele vizuale"[62]. Era la curent cu întregul context istoric al tipologiei, dar s-a bizuit în mod nemijlocit pe *Tipurile psihologice* de Carl Jung (1921). Ea a deosebit patru tipuri, scindînd în două tipul introvertit și extravertit stabilite de Jung:(1) extravertiți lenți, care iubesc puterea și au un simț viguros al realului, producînd o artă dramatică, geometrică și puternică din punct de vedere tehnic, ca Michelangelo; (2) extravertiți prompți,

---

[58] Kurt Koffka, în *Art*; simpozional de la Bryan Mawr, Bryan Mawr, Pa., Bryan Mawr College, 1940, pp. 254–256.

[59] *Ibid.*

[60] *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, Berlin, 1925.

[61] Berlin, 1914, 1919. Traducere autorizată după ed. a 5-a germană, Paul J. W. Pigors, Halle, M. Niemeyer, 1928.

[62] *Taste and Temperament*, Londra, Jonathan, Cape, 1939.

care apreciază frumusețea senzuală, sentimentul și extazul religios, ca Botticelli; (3) introvertiți prompți, care disting semnificativul de nesemnificativ și au un instinct al raporturilor ritmice, ca Piero della Francesca; și (4) introvertiți lenți, care sînt calmi, cu tendințe spre melancolie, apreciind repaosul, frontalitatea și raționalitatea simplă, ca Hugo van der Goes.

ERT READ RE IMPOR- A ARTEI RU SOCIE- NEVOIA DE CUPERA ÎN- EREA ÎN BILITATE ȘI IȚIE.

Reflectînd de asemenea tipologia jungiană, dar influențată și de opera lui Edward Bullough și de cercetările lui Jaensch asupra imaginilor eidetice, e garnitura tipologică propusă de Herbert Read. Deși Read și-a controlat rezultatele și cu teorii generale, în realitate el a ajuns la grupele sale prin sortarea a mii de desene ale copiilor. A dedus astfel opt tipuri de temperament artistic. „Copilul ca atare nu există", spune el, „și orice educație uniformă bazată pe o atare figură mitică nu e decît un scaun de tortură pe care e deformată orice minte prea plastică a individului."[63] Cele opt tipuri sînt simple accente temperamentale, neexcluzîndu-se reciproc. Ele reprezintă însă deosebiri ce țin atît de percepere cît și de exprimare. Iată cele opt tipuri: (1) Organic (fuziune cu obiectul și simpatie pentru grupuri în relație, bunăoară copaci tineri); (2) Impresionist (înregistrează senzații produse de obiecte; preferință pentru detaliul caracteristic); (3) Ritmic (creează un tipar din motive repetate); (4) Structural (preferă stilizarea pînă la o formulă geometrică); (5) Enumerativ (consemnator sîrguincios); (6) Haptic (exprimă senzații tactile); (7) Decorativ (creează un tipar vesel bidimensional); (8) Imaginativ (elaborează o temă fantezistă adesea luată din surse literare).

LUL LA BERG- ȘI WHITE- D.

Herbert Read își dezvoltă teoria despre tipurile artistice din rîndul copiilor ca o parte necesară a eseului său despre *Educația prin artă* iar aprecierea de către el a importanței artei ține la rîndul ei de preocuparea lui constantă ca societatea să înțeleagă și să ocrotească ceea ce pot face artiștii. Trecem cu Read la interesul contemporan pentru implicațiile sociale ale artei. „Cînd nu mai sîntem copii, sîntem deja morți", afirmă Read, găsind că aceasta e situația noastră în ziua de azi. Dacă vrem ca civilizația să continue, trebuie găsit un nou mod de viață. El ține să demonstreze nu numai că arta e cel mai important element în educația copilului, dar că însăși producția comercială e viciată prin indiferența față de artele care constituie estetica industrială și că sănătatea societății — atît interindividuală cît și internațională — necesită influențe armonizatoare și însuflețitoare. Arta trebuie adusă din nou în mijlocul vieții comune din care s-a născut și pentru a cărei desfășurare salutară ea reprezintă principala speranță.

Herbert Read atribuie pierderea fatală de către noi a simplității infantile în parte neîncrederii în intuiție. Timp de patru veacuri ne-am clădit practica

[63] *Education through Art*, Londra, Faber and Faber, 1943.

pe rațiunea matematică și pe acumulări de fapte pozitive. Aceasta a inculcat o deprindere eficientă, puternică, competitivă și rece, dar ne-a furat simțirea și *Ochiul inocent*[64]. Read ne recomandă recuperarea sensibilității și intuiției, după cum știu toți cititorii operelor sale, pe baza experienței și temperamentului său personal. Dar el poate invoca și sprijinul decisiv al filosofiei lui Bergson. Miezul învățăturii lui Bergson este că în esență există două moduri de abordare a realității de către om: unul e științific, simplificînd și canalizînd curentul bogat și variat al realității spre a acționa asupra lui în scopuri umane practice; celălalt e rar, pătrunzător și subtil. Acesta din urmă e intuiția artiștilor, sfinților și tuturor inventatorilor spirituali, care ocolesc știința, ocolesc avantajul și dominația practică și coboară în adîncurile individualităților: ritmuri individuale în natură și calități individuale în oameni. De aceeași factură cu intuiția inventivă e și darul înrîuririi. Artistul văzînd cu ochi proaspeți, are o mare putere de a împărtăși. Bergson crede că primul mod a monopolizat prea mult timp atenția oamenilor și că integritatea, simpatia și sănătatea vor fi recîștigate numai după ce se va acorda importanța cuvenită în cadrul preocupărilor umane, modului de viziune și simpatiei artistului. Înrudirea cu concepția lui Read e evidentă. Acesta spune într-adevăr, că numai la Bergson, dintre filosofii din trecut, a găsit o „înțelepciune“, „teorii obiective“ și o „definiție a artei“ pe care le-a putut accepta[65]. În 1924, Read editează *Speculations* de T. E. Hulme, iar această culegere de „eseuri despre umanism și filosofia artei“ include unul intitulat *Teoria despre artă a lui Bergson.*

Profesorul Alfred North Whitehead insistă de asemenea asupra importanței pe care o prezintă pentru viața contemporană suplimentarea logicii cu intuiția estetică. Whitehead a fost menționat mai sus ca unul din întemeietorii logicii matematice, care a influențat teoria despre simbolism a Susannei Langer. Or, Bergson a fost deseori considerat drept iraționalist, calificare inaplicabilă în cazul lui Whitehead. Și totuși Whitehead vorbește în mod explicit despre efectul nefast al dominației științifice asupra „nevoilor estetice ale societății civilizate“ și despre acțiune „devitalizantă“ a analizei. Aproape ca și cum ar fi Bergson sau, pentru o clipă, însuși Read, el spune: „Sufletul strigă după destinderea prin schimbare. El îndură agoniile claustrofobiei. Intervalele de umor, glumă, ireverență, joc, somn și — mai presus de toate — cele de artă îi sînt necesare. Marea artă e o astfel de aranjare a mediului ambiant, încît să ofere sufletului valori vii, dar trecătoare“. El continuă prin a spune că

---

[64] *The Innocent Eye*, titlul autobiografiei lui Herbert Read în ediția americană: New York, Henry Holt and Company, 1947.

[65] *The Present Philosophy of Art* în *Art Now*, Londra, Faber and Faber, 1936, pp. 53–56.

valorile sînt şi permanente şi disciplinare, şi greu s-ar putea sublinia îndeajuns importanţa lor într-o eră ce ameninţă să se prăbuşească în materialismul şi tehnicismul ei[66].

ARHITECŢI OIECTANŢI LTĂ O TE- A VALORI- UMANE OB- .

La antipodul unor metafizicieni ca Bergson şi Whitehead, urbanişti şi arhitecţi din noua şcoală s-au văzut şi ei confruntaţi cu implicaţiile sociale ale artei. Fără a fi lipsiţi de o filosofie, aceşti oameni aveau un talent şi o meserie care le îngăduia o acţiune asupra detaliului. Căci ei sînt apţi să organizeze traficul, materialele, tehnicile, economia şi în acelaşi timp să mediteze şi la idealul cuprinzător al existenţei umane integrate în medii ambiante bine proiectate. Ei lucrează şi scriu în virtutea postulatului general după care etica omului îi formează cochilia, iar cochilia îi influenţează în mare măsură etica. Lewis Mumford (1895 —   ), urmaş al lui Patrick Geddes şi autor al unei notabile serii de volume despre cultura oraşelor, despre legătura dintre invenţia şi civilizaţia tehnică şi valorile umane implicate[67], furnizează un ansamblu de ilustrări istorice ale tezei. Satul timpuriu din Noua Anglie e un prim exemplu, arată el, de comunitate, menţinută la dimensiuni destul de mici şi astfel organizată din punct de vedere fizic şi spiritual, încît toţi locuitorii puteau participa efectiv la activitatea comună: un lot de pămînt la centru rezervat pentru uzul obştesc; în jurul lui sînt grupate aşezămintele care adăpostesc interesele comunităţii: casă de reuniuni, şcoală, primărie; pămîntul pentru folosinţă privată, împărţit în mod echitabil[68]. Opus unui grup atît de organic de clădiri şi terenuri structurat de un atare spirit, e marele New York, mamut tolănit, unde lăcomia speculantului a umflat preţul pămîntului sfidînd raţiunea şi dreptatea şi unde zgîrie-norii astfel rezultaţi şi destinaţi marii afaceri, în partea centrală a oraşului, privează „de demnitate fiinţele umane care păşesc în umbra lor"[69].

OFIA ORGA- SOCIALĂ A . MUMFORD RABALAN- DE RES- UL PENTRU IDUAL.

Ca şi Herbert Read, Lewis Mumford a studiat proiectarea aşezărilor nu doar ca o ştiinţă, ci şi ca parte a unei morale. Construcţia şi oraşele sînt pentru binele omului; progresul tehnic şi urbanismul trebuie să slujească vitalitatea, toleranţa, libertatea umană şi autodepăşirea spirituală. Ingeniozitatea tehnică şi expansiunea urbană sînt de dorit numai cînd înlesnesc înţelegerea reciprocă şi savurarea fructuoasă a răgazului, nu cînd se aliază cu producţia cantitativă şi suprapopularea ori cu puterea militară. Privirea lui Mumford vede omul întreg în locul întreg, el cultivă o filosofie socială

[66] *Science and the Modern World*, New York, The Macmillan Company, 1925, pp. 290—292

[67] *Sticks and Stones, a Study of American Arhitecture and Civilization*, New York, Boni and Liveright, 1924; *The Brown Decades*, New York, Harcourt Brace and Co., 1931; *Technics and Civilization*, New York, Harcourt Brace and Co., 1934; *The Culture of Cities*, New York, Harcourt Brace and Co., 1941, *City Development*, New York, Harcourt Brace and Co., 1945.

[68] *Sticks and Stones*, p. 23.

[69] *Ibid.*, p. 175.

organică. Deși însă atenția lui s-a îndreptat în cea mai mare măsură către problemele de urbanistică, el nu uită niciodată nevoia permanentă de celule private pentru meditație și de grădini separate pentru odihnă[70]. Limbajul universal al clasicismului în arhitectură trebuie echilibrat după el de respectul față de unicitatea vecinătății și caracterului local[71].

În ultimul sfert de secol, proiectarea arhitecturală s-a distins în rîndul celorlalte arte prin cantitatea și calitatea reflecției care i-a fost consacrată. Siegfried Giedion, de exemplu, a dat studii monumentale, tehnice și istorice despre raportul variabil dintre clădire și planificarea orașelor pe de o parte și conceptele schimbătoare de spațiu și timp pe de alta, de la Florența Quattrocento-ului pînă la Rockefeller City de astăzi, sau, iarăși, despre modul în care s-a mecanizat echipamentul casnic, de la broaște la căzile de baie, afectînd existența umană[72]. Richard Hudnut a publicat, în 1949, un fel de filosofie a arhitectului în cartea sa *Architecture and the Spirit of Man*[73]. Membri ai grupării Bauhaus, cu Walter Gropius în frunte și Moholy-Nagy ca protagonist în materie de experiment și apologie critică, au reînviat vechea concepție despre arhitectură ca artă suverană, dar într-o manieră adaptată secolului al XX-lea. De fapt, s-au îndeletnicit în ultimul timp atît de intens cu implicațiile și relațiile mai largi ale artei lor, încît cel puțin unul dintre ei a sugerat că e cazul din nou ca ei „să-și vadă în sfîrșit de treaba lor“[74].

FILOSOFIA CIALĂ A JOHN DE CULMINEA O ESTETI

Filosofia socială și umanismul caracterizează interpretarea artei de către John Dewey și asociații săi. Orientarea propriu-zisă de gînditor preocupat de semnificația artei și-a făcut apariția tîrziu în cariera lui Dewey. Acesta își publicase deja ideile despre logică văzută ca experiment și instrument practic, despre educația democratică și despre etică privită ca teorie a binelui pentru indivizi în relație cu contextul lor social. Baza esteticii putea fi astfel pusă pe un teren familiar. Pentru Dewey, arta e experiență; experiența e interacțiune biologică, fapt și efect material. În experiența care e arta, ritmul consumului și producerii e „ridicat peste pragul atenției, devenind manifest sieși“. Deși Dewey a publicat *Art as Experience* în 1934[75] el era de mult colaboratorul specialistului și colecționarului de artă Albert C. Barnes[76] și, ca director educativ al Fundației Barnes, publicase o serie

[70] *The Culture of Cities*, pp. 28–29; *City Development*, p. 185; *Town Planning Review*, aprilie 1949, p. 14.

[71] Îmbinarea necesară a celor două în cazul Americii e tema din *The South in Architecture*.

[72] *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1941; *Mechanization Takes Command, a contribution to anonymous history*, New York, Oxford University Press, 1948.

[73] Cambridge, Mass, Harvard University Press.

[74] John Summerson, *Heavenly Mansions, and Other Essays on Architecture*, Londra, The Cresset Press, 1949 p. 197.

[75] New York, Minton, Balch and Co.

[76] *The Art in Painting*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1928.

de articole în *Jurnalul* acesteia. Aici afirmase că arta și munca, arta și natura și, în primul rînd, arta și experiența umană normală nu trebuie separate una de alta. „Arta nu e ceva aparte, nu e ceva pentru cei puțini, ci este ceva care ar trebui să aducă sensul și împlinirea ultimă tuturor activităților vieții."[77]

Deși opera personală a lui Dewey în materie de estetică a fost tîrzie și restrînsă, exprimarea poziției sale filosofice — socială, empirică și științifică — prin intermediul prietenilor și discipolilor cu interese estetice, a cunoscut proporții deosebite. Irwin Edman[78], cu înzestrarea sa literară și cu intuițiile sale privitoare la o ființă umană înălțată prin cultură, a cîștigat o largă audiență publică de partea atitudinii generale; Lawrence Buermeyer a dat în 1924 o analiză clară și minuțioasă a *Experienței estetice*[79]; mai de curînd, Bertram Morris a făcut un lucru analog pentru *The Aesthetic Process*[80]; Van Meter Ames a aplicat metoda la *Aesthetics of the Novel*[81] și la *André Gide*[82]. Horace Kallen, în istoria sa în două volume a relației dintre *Art and Freedom*[83], face din conceptul de artă al lui Dewey, ca aspect eliberator și concludent al experienței, piatra de încercare și culminația justei situări a artistului în societate de-a lungul veacurilor. Thomas Munro e un adept al lui Dewey care a scris pe larg, și cu o analiză amănunțită, despre aplicarea metodei științifice în estetică: *Scientific Method in Esthetics*[84]. Amplul său volum recent *The Arts and Their Interrelations*[85] își exercită acțiunea mecanismului său analitic asupra problemei enunțate în titlu. El pune sub ochii cititorului toate definițiile semnificative ale artei și clasificările respective în interacțiunea lor, neomițînd includerea unor adaosuri recente sau minore la lumea artei ca de pildă filmul. *Art and the Social Order*, discuție relativistă și științifică, urmînd orientarea generală a lui Dewey, a fost publicată de către D. W. Gotschalk în 1947[86]. Gotschalk definește arta în scopul de a-și pune această întrebare capitală: „Care e importanța artelor pentru viața socială, mai cu seamă în secolul al XX-lea?" Ia în considerare atît valorile centrale cît și cele periferice: dezvoltarea maturității și demnității oamenilor e o valoare centrală; slujirea medicinei, recreației, educației, religiei, comerțului, acțiunilor festive și confortului fizic, periferică.

---

77 Dedication Address, Barnes Foundation, mai 1925, pp. 5–6.
78 *Arts and the Man*, New York, W. W. Norton, 1939.
79 *The Aesthetic Experience*, Merion, Pa., Barnes Foundation.
80 Evanston, Northwestern University Press, 1943.
81 Chicago, University of Chicago Press, 1928.
82 New York, New Directions, 1947.
83 New York, Duell, Sloan and Pearce, 1942.
84 New York, W. W. Norton, 1928.
85 New York, Liberal Arts Press, 1949.
86 Chicago, University of Chicago Press.

Animat de un interes la fel de mare pentru implicaţiile sociale ştiinţific determinate ale artei e Charles Lalo, preşedinte la *Société Française d'Esthétique* şi autor al unui important număr de lucrări în domeniu[87]. În filosofie, Lalo e relativist şi pozitivist, iar dintre arte, vădeşte o deosebită competenţă în materie de muzică. E firesc deci să-şi formeze despre toate artele o concepţie bazată pe analogia cu structura muzicală. Fiecare operă de artă, spune el, e o combinaţie a tipului polifonic, o structură a cărei pregnanţă se obţine printr-un proces de agregare contrapunctică a unei structuri opuse altor structuri aflate în alte planuri din cadrul întregului. Relativismul său îl determină pe Lalo să întreprindă o examinare amănunţită a efectului pe care-l au asupra artei impulsul erotic, reprimarea sau stimularea religioasă, descoperirile tehnice, moda, faima şi schimbările economice.

ESTETICA
TIVISTA
LALO E S
ŞI MODEL
POLIFONI
ZICALĂ.

Cercetarea gustului şi orientării estetice din secolele trecute n-a fost deloc mai puţin activă ca interesul pentru semnificaţia socială a artei. Aceasta nu se datorează poate numai curiozităţii intelectuale, ci în parte şi unui sentiment profetic că disciplina dominantă a viitorului va fi mai degrabă istoria decît psihologia sau antropologia. Nu putem enumera aici decît cîteva exemple de monografii istorice, traduceri şi articole; printre istoriile gustului, generale sau speciale: *Cycles of Taste*[88] şi *The History of Taste*[89] de Frank P. Chambers; *Tides in English Taste, 1619–1800* de Beverly Sprague Allen[90]; *The Mona Lisa in the History of Taste*[91] de George Boas. Eseul d-lui Boas exemplifică binecunoscuta sa atitudine relativistă şi istorică în critică. Numeroase sînt studiile consacrate teoriei estetice din trecut: *Etudes d'esthétique médiévale* de Edgar de Bruyne[92]; *L'esthétique de Calvin* de Léon Wencelius[93]; *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes* de Clarence A. Thorpe[94]; *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England* de Samuel H. Monk[95], ca şi studiul suplimentar al aceluiaşi, *A Grace Beyond the Reach of Art*[96]; *L'Esthétique de la grâce* de Raymond Bayer[97], masivă culegere de studii cu accent asupra teoriei graţiei şi luminii la Leonardo da Vici; *Die Vollendung der klas-*

MULTE
TĂRI ISTOR
TRADUCERI
PUŢINE SI
GENERALE.

---

87 Dintre ele: *Introduction à l'esthétique*, Paris, 1912; *L'art et la vie sociale*, Paris, 1921; *L'art et la morale*, Paris, 1922; *La beauté et l'instinct sexuel*, Paris, O. Doin, 1922; *La faillite de la beauté* (în colab. cu Anne-Marie Lalo), Paris, 1923; *L'expression de la vie dans l'art*, Paris, F. Alcan, 1933; *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, J. Vrin, 1939.
88 Cambridge, Mass., Harvard University, Press, 1928.
89 New York, Columbia University Press, 1938.
90 Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1937.
91 *Journal of the History of Ideas*, I, (1940).
92 Brugge [Bruges], „De Tempel", 1946.
93 Paris, Les Belles Lettres, 1937.
94 Ann Arbor, University of Michigan Press, 1940.
95 New York, Modern Language Association, 1935.
96 *The Journal of the History of Ideas*, V, 131.
97 Paris, Felix Alcan, 1933.

sischen Kunst bei Hegel de Helmut Kuhn[98]; şi un număr special din *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*[99] consacrat semnificaţiei stilului baroc aşa cum se manifestă el în diverse arte. Dintre traducerile însoţite de studii introductive pot fi menţionate: *The New Science of Giambattista Vico* de Thomas Bergin şi Max Fisch[100] şi *Kant's Critique of Judgment* de H. W. Cassirer[101].

De vreme ce orientarea secolului al XX-lea e mai curînd empirică, pluralistă şi specifică decît generală şi speculativă, ea a produs mai mult studii consacrate unor probleme speciale decît panorame sau sisteme cuprinzătoare. Totuşi estetica i-a preocupat şi pe unii dintre filosofii care văd totul în relaţie. Rasa filosofilor speculativi nu se stinge niciodată. Volume cu caracter sistematic au fost adresate uneori studenţilor avansaţi şi cercetătorilor independenţi, ca şi acelora care vor să aibă o primă perspectivă largă a domeniului. Cu titlu ilustrativ, se pot semnala un exemplu mai vechi şi unul recent de lucrări de asemenea factură cuprinzătoare. În 1906 (ediţia a 2-a în 1923), Max Dessoir, astăzi asociat de noi mai ales cu funcţia sa de conducător al publicaţiei *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* şi de organizator al unor congrese internaţionale de estetică, şi-a publicat tratatul: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* Motivul său primar era necesitatea îndelung resimţită de a distinge estetica de ştiinţa generală a artei, ca şi expunerea metodică şi amănunţită a problemelor fiecăreia. Estetica, susţine el, cercetează gustul şi impresiile agreabile condiţionate de regulă de către structura armonioasă şi „învelişul" obiectelor din natură, viaţă şi artă. Experienţa estetică reprezintă o intuiţie binevenită ale cărei temeiuri necesare pot fi identificate în corespondentul obiectiv. Disciplina esteticii e guvernată de conceptul de frumos, pe cînd artele nu se ivesc din sentimentele plăcute legate de frumuseţe, nici din impulsul ludic, ci din impulsul de a crea formă (*Gestalt*). Ştiinţa generală a artei, spre deosebire de estetică, îşi propune să determine originea complexă, esenţa, valoarea şi interconexiunile artelor. Creatorului artistic îi e specific faptul că plăsmuieşte o formă ca totalitate în propriul lui psihic şi că simte pornirea de a face din această formă un obiect real atunci cînd e stimulat de o ocazie exterioară. Artele pot fi împărţite în cele două mari clase: figurative (bi- şi tridimensionale) şi muzicale (mimica, muzica propriu-zisă şi poezia). Dessoir, mergînd pe urmele lui Schiller, vede funcţia spirituală a artei în reunirea laturii sensibile şi a celei spirituale ale omului.

De curînd, Stephen Pepper a publicat trei lucrări de largă cuprindere: *Aesthetic Quality*[102], *Principles of Art Appreciation*[103] şi *The Basis of Criticism*

[98] Berlin, 1931.
[99] Vol. II (decembrie 1946).
[100] Ithaca, Cornell University Press, 1948.
[101] Londra, Methuen and Co., 1938.
[102] Charles Scribner's Sons, Boston, 1938.
[103] New York, Harcourt, Brace and Co., 1949.

in the Arts[104]. Pepper însuşi îşi descrie *Baza...* ca o prelungire probantă în domeniul estetic a materialului strîns pentru scrierea sa cu caracter mai general *World Hypotheses*. Criticul, spune el, va porni de obicei de la „o anumită organizare experimentală a totalităţii evidenţei"[105]. Această totalitate experimentală va fi una sau mai multe din cele patru doctrine ale ordinii universale: mecanicistă, contextuală, organicistă sau formalistă. Pepper atribuie ipoteza mecanicistă lui Santayana deşi arată că estetica acestuia şi-a depăşit limitele. Ipoteza mecanicistă accentuează că simţul frumosutui e situat în reacţiile somatice şi se axează pe experimentarea senzaţiei de plăcere-durere. Ipoteza contextuală nu localizează frumosul în senzaţia somatică, ci în situaţia generală. Valorile înmănuncheate, aşadar, într-o operă de artă sînt intuite creativ şi cumulativ şi furnizează o experienţă de o calitate mai degrabă intensă şi profundă decît de plăcere măsurabilă. Baza organicistă a criticii plasează valoarea estetică în „integrarea sentimentului despre un centru perceptiv cum ar fi o operă de artă". Cea de-a parta, ipoteza formalistă, relevă normalul şi universalul, simetricul şi tipicul.

Pe lîngă aceste două exemple şi pe lîngă celelalte menţionate mai sus în legătură cu unele tendinţe sau interese speciale, se mai pot cita şi următoarele dezvoltări generale: *Beauty, A Philosophical Interpretation of Art and the Imaginative Life* de Helen H. Parkhurst[106], lucrare sensibilă, cu o uşoară tentă mistică; *The Principles of Aesthetics*[107] şi *The Analysis of Art* de De Witt H. Parker[108]; *Art and Beauty* de Max Schoen[109]; *The Spirit and Substance of Art* de Louis William Flaccus[110], toate constituind texte accesibile şi utile studenţilor. O lucrare originală dar abstruză, dezvoltînd cu circumspecţie un sistem de categorii estetice, e *The Aesthetic Object* de E. Jordan[111].

O tratare a artelor cu mari ambiţii de cuprindere, dar deloc speculativă, e *The Arts and the Art of Criticism* de Theodore Greene[112]. Autorul clasifică şi descrie materia, forma şi conţinutul celor şase arte majore: muzica, dansul, arhitectura, sculptura, pictura, literatura, operînd subdiviziuni şi trimiteri pînă ce întreaga lume a artelor i se înfăţişează cititorului subtil articulată. Meticulozitatea diviziunii sale categoriale poate fi ilustrată prin tipurile de materie pe care le distinge în muzică:(1) materia primă de bază a sunetului izolat; (2) materia primă secundară a emoţiilor şi năzuinţelor omeneşti

104 Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1945.
105 *Ibid.*, p. 32.
106 New York, Harcourt, Brace and Co., 1930.
107 Boston, Silver, Burdett and Co., 1920.
108 New Haven, Yale University Press, 1926.
109 New York, Macmillan Co., 1932.
110 New York, F. S. Crofts and Co., 1941 (ed. a 3-a).
111 Bloomington, Ind., The Principia Press, 1937.
112 Princeton, Princeton University Press, 1940.

care își pot afla expresia în muzica pură, a evenimentelor perceptive în muzica programatică și a limbajului literar în cîntece; (3) mediul artistic primar al tonalităților cu „gramatica și sintaxa lor complexă"; și (4) mediul artistic secundar al emoțiilor universalizate sau al întîmplărilor exterioare. Greene se întîlnește cu metoda semantică atunci cînd discută natura semnificației și posibilitatea „adevărului" în arte. El susține că există un adevăr specific artei, expresia unei „intuiții care, deși originală în sensul că artistul a fost primul care a realizat-o, trebuie să fie astfel încît ceilalți, mergînd pe urmele lui, să se poată mai mult sau mai puțin apropia de ea". John Hespers a pledat și el în *Meaning and Truth in the Arts*[113] în favoarea unui tip special de „adevăr-întru" al artei spre deosebire de „adevărul-despre" din știință.

TICA FENO-LOGICĂ A MORITZ ER.

Însemnătatea esteticii fenomenologice a lui Moritz Geiger stă mai degrabă în profunzimea decît în lărgimea ei[114]. Metoda implică intuirea valorii și structurii esențiale a unui obiect artistic. O atare intuire, care furnizează o esență, reprezintă o contemplare răbdătoare și disciplinată întreprinsă de către persoană, „eul" în integralitatea lui și în cea mai profundă seriozitate. Acest eu adînc pătrunde pînă la legea formei artistice relevante prin analizarea și asimilarea individualului. Un singur caz particular, cunoscut în întregime, îl învață pe om ceea ce nici statistica, nici acumularea de detalii nu-i pot arăta. Geiger face o distincție netă între plăcerea care însoțește amuzamentul și bucuria care caracterizează intrarea autentică în artă. Plăcerea acompaniază ocurențele temporale care nu fac decît să marcheze adaptarea biologică a psihicului la ambianță. Bucuria în artă, dimpotrivă, ține de angajarea valorică permanentă a persoanei. Ea e, într-adevăr, o măsură a umanității omului, așa cum e și angajarea lui religioasă, simțul de adîncă răspundere socială și perspicacitatea lui științifică. Geiger descrie esența intuită de eu ca reunind calitățile formei platonice și aspectul obiectual dinamic al hegelianului *Geist*.

II ESTETICE NTE.

Variatele direcții ale reflecției estetice din ultimii ani au constituit subiectul mai multor cărți cu metodologii diverse: *Studies in Recent Aesthetic*[115] și *Aesthetic Studies*[116] de Katharine Gilbert; *A Critical History of Modern Aesthetics* de Contele de Listowell[117]; *A Modern Book of Esthetics*, îngrijită de Melvin Rader[118]; și *New Bearings in Esthetics and Art Criticism* de Bernard C. Heyl[119]. Firește, expuneri restrînse ca acestea nu fac decît să sugereze interesele multiple și investigațiile de amănunt din ultima jumătate de secol. O impresie mai

---

113 Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1946.
114 *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig, Der Neue Geist Verlag, 1928.
115 Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1927.
116 Durham, Duke University Press, 1952.
117 Londra, G. Allen and Unwin, 1933.
118 New York, Henry Holt, 1935.
119 Londra, Oxford University Press, 1934.

completă a acestei varietăţi ne-o putem face prin parcurgerea tablelor de materii ale celor două principale publicaţii ale epocii: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, editată de la 1909 pînă la 1939 sub conducerea lui Max Dessoir; şi *Journal of Aesthetics and Art Criticism* din S.U.A., iniţiat în 1941 şi continuînd să apară şi în prezent. Din 1945, *Journal...* apare sub conducerea lui Thomas Munro. Primul nume din tabla de materii germană e faimosul intropatist german Theodor Lipps, cu un studiu despre „mecanica estetică", iar ultimul, cel al lui Richard Müller-Freienfels, care scrie despre cunoaşterea şi înţelegerea artei. În acest cuprins figurează o mie nouă sute unsprezece articole. Totul, de la lacul japonez la sisteme generale de estetică, e reprezentat aici. Iată cîteva titluri cu caracter de mostre din *Journal*-ul american: *The System of the Arts* de Helmut Kuhn; *Gestalt and Art* de Rudolph Arnheim; *Some Aspects of St. Augustine's Philosophy of Beauty* de Emmanuel Chapman şi *Psychological Aspects in the Practice and Teaching of Creative Dance* de Franciska Boas.

Bibliografii şi autorii de dicţionare au pregătit instrumente de lucru pentru estetician: *A Bibliography of Aesthetics and of the Philosophy of the Fine Arts*, apărută sub îngrijirea lui William A. Hammond[120]; *A Bibliography of Psychological and Experimental Aesthetics*, 1864—1937, îngrijită de A. R. Chandler şi E. N. Barnhart[121]; *Encyclopedia of the Arts*, scoasă de Dagobert D. Runes şi Harry G. Schrickel[122]; *Dictionary of World Literature*, sub îngrijirea lui Joseph T. Shipley[123]. Sarcina întocmirii unei bibliografii curente în estetică şi domeniile conexe a fost asumată în 1945 de către Helmut Hungerland, co-director la *Journal of Aesthetics and Art Criticism;* prima bibliografie a apărut în numărul din decembrie 1945, iar alte secţiuni în numerele din iunie 1949, iunie 1950, septembrie 1950 şi iunie 1951. Se face o clasificare atentă pe arte şi s-a inclus o secţiune germană şi una poloneză.

---

120 New York, Longmans, Green and Co., 1933.
121 Berkeley, California, University of California Press, 1938.
122 New York, The Philosophical Library, 1946.
123 New York, The Philosophical Library, 1943.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

INDICE DE NUME ȘI MATERII*

absolutul, și aparența, 306; și simțul comun, 358; manifestat în artă, 328; simbolizat în artă, 397
abstractio imaginationis, 268
Academia platonică din Florența, 172, 185
acoperămînt, frumosul sensibil ca, 147
activitatea, continuă și uniformă, însoțită de plăcere, 86
activitatea intențională ca artă, 26
actorul, arta lui, clasificată alături de dans și muzică, 399; obligatoriu fictivă ca să fie adevărată, 128—129
acțiunea, indispensabilă în tragedie, 82; în poezie și în arta vizuală, 274;
Addison, J., 216, 219—221, 230, 232, 272, 276, 287, 288, 289
adevărul, arta și, 177, 473—474; arta nu se ocupă de, 469; frumosul și, 223; vehiculat de simțuri, 280—281; poetic, 266; poetic, obținut prin simțire, 345; poezia și, *vezi* poezia; specific artei, 496
Adler, A., 483
admirația, 208
Africanus, 106
Agatarhos, 50
„agreabil" și „frumos", semnificația termenilor, 285
agreabilul, o enigmă, 183; senzorialității, 437
Alberti, L. B., 159, 161, 162, 164, 166, 171, 176, 178, 179, 180, 183
Albertus Magnus, 131, 141
Alcamenes, 52,
alegerea naturală, 234—235
Alembert, J. d', 457
alegoria, globală, 148; cultivarea ei de către stoici, 104; în *Divina Comedie*, 148; face poezia cea mai bună, 193; în pictură, 479, 481; prea rece, 251; văl al adevărului, 160
Alexander, S., 472, 486
Alexandru Macedon, 113, 115
Allen, B. S., 493
Allen, G., 451, 462, *463*
Alma-Tadema, L., 465
ambiguitatea în poezie, 481, 482
ambiția, explică expansivitatea estetică 234; și sublimitatea, 233
Ambrozie, Sf., 136
amorul propriu, sursă a gustului, 253
Ames, Van Meter, 492
analogii, cosmice, 121; ale divinității în artă, 365
anatomia și arta, 171, 172
Angier, R.P., 456
Anschauung (intuiție), 306—307
Antichitatea, ca etalon, 313
anticipativ, caracterul a. al artei moderne, 377
anticipația imaginativă, 310—311, 314
Antifanes, 49
Antigonos, 106
Antipater, 104
Antonio din Florența, Sf., 154
antropologia, 282, 314, 484, 493
antropomorfismul, 28, 30, 316; favorizează arta, 385
aparența, frumuseții, nu realitatea, 62; importanța ei, 109; interes pentru reprezentarea ei, 106—107
apărarea, dramei moderne de moravuri și caracter, 259; poeziei, 190, 191, 353—354
apolinică, forma, 445—446
Apelles din Kos, 99, 113
Apollodorus, 48, 54, 107
a priori, conceptul de frumos, 317; principiile gustului, 290—292, 296, 297
aprobare, facultatea de, 267
aprobarea estetică, originea ei pragmatică, 281
Apuleius, 113
arheologia, 269—270
arhitectura, bazată pe matematică, 196; frumusețea ei, depinde de proporții, 134—135; ține de epoca simbolismului, 338; conceptul de, 180; derivă din

* Sînt indexați esteticienii discutați în text sau în note și doar în mod excepțional și unii autori de surse bibliografice citați pe parcurs. Indicele de materii este, evident, selectiv. (*N. trad.*)

artele minore, 465; proiectare, 491; manifestă potenţele materiei, 404; „muzică îngheţată", 388; artă dominantă, 491; noul ordin în, 240; relaţia ei cu procesul creator, 118—119; revelă natura luminii, 404; progrese tehnice în, 97
arhitecţi în estetică, 490—491
Archytas, 31
Ariosto, 276
Aristarh, 48, 105
Aristofan din Bizanţ, 105
Aristotel, 35, 37, 73—96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 130, 140, 153, 155, 169, 173, 174, 175, 181, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 200, 202, 206, 208, 210, 211, 216, 227, 236, 240, 245, 246, 250, 268, 277, 278, 344, 362, 402, 459
Aristoxenos, 98, 101, *103*
armonia, frumosul ca, 84, 132; culorilor în pictură, 207; contrariilor, 79; cosmosului, 30—33; şi desenul, 179—180; imitaţie a unităţii, 146; omului şi a lumii, 438; semnificaţia termenului estetic, 176—180; în muzică, evidenţă a armoniei din natură, 212; muzicală 150, 260 457—458; sufletului, auzul menit să o producă, 67—68; dintre stimul şi reacţie, 183—184; ca simbol al divinităţii, 211; şi simetria, 136; ca sistem al modurilor muzicale, 103; numerică, 133—134
Arnheim, R. 486, 497
Arnim, L. A von, 335
Arnold, M., 435
Arta, accident al naturii, 475—476; analiza artei va preceda copierea modelelor, 242; autonomă, 450, 469—471; bazată pe capacitatea umană, 177—178; bazată pe raţiune, 201—203; şi frumosul, 155—156, 164, 166, 177; cauza ei, 84—85 78; combinare a contrariilor, 79; corelată cu înclinările simpatetice, 234—236; critica de artă germană, 261—286; ca deprindere, 229; apărarea ei, 167—168; democratică, 414; ca disciplină, 131; divină şi raţională, 201—202; sursa ei divină, 155—156, 375, 484—485; separată de Dumnezeu, 177—178; cea mai veche referire la, în filosofie, 25; eclipsată de spiritualitatea creştină, 386; prin excelenţă umană, 314; scop în sine, 92; şi viaţa potenţată, 444; şi mediul, 413, 490—491; şi experienţa, 491—492, 494; exponent al civilizaţiei, 366—367; exprimă penuria sau abundenţa vieţii, 447; ca expresie, 397—400; expresie a tonalităţii emoţionale, 400; expresie a bucuriei muncii, 368; sensibilitatea exprimată în, 398, 473, 474, 480; mişcarea „artă pentru artă", 418—431; funcţia ei, 494; condiţiile ei geografice şi istorice, 279; nepoata lui Dumnezeu, 164; implicaţiile ei umane, 360; imitativă, *vezi* imitaţie; impersonală, 422—424; importanţa societăţii, 488—489; include meşteşugurile, 69—70; factorul individual în, 398—399; inocenţa ei, 469; arta de a trăi, 430; şi logica, 93; ca lux, 422; intuiţie lirică, 469—474; manifestare a absolutului, 327—328; şi matematica, 193; înţelesul termenului, 35, 37, 40, 41—42, 74—75 76, 78, 153, 154, 165, 484; mediatoare între simţ şi spirit, 350; efectul său tămăduitor, 207; importanţa sa metafizică, 394, 484—485; procedeu metodic, 33, 34, 36; şi morala, *vezi* morala, ca şi artele particulare (muzica, poezia etc.); şi mişcarea, *vezi* mişcarea; trebuie să fie contemporană, 473, 474; trebuie să fie liberă, 470 naţională, 279, 370; natură renăscută, 380; şi natura, compararea modalităţilor lor de creaţie, 76—77, 118, 120; *vezi* natura; nici un raport cu etica, 421; nu e reprezentare, 473; ca organizare, 397; originea ei, 40, 41, 66, 74—75, 104—105; originea ei în natura umană, 225; originea ei în instinct, 78, 83—85, 362, 486; situarea ei, 470; ca produs al societăţii, 410—415; şi progresul, 410; psihologia ei, 484; scopul ei, 85, 210, 400; raportul cu filosofia, 83, 168, 191, 192, 193, 199—200, 308, 372, 374, 375; şi religia, 123; ca serviciu divin, 328, 361; „calitatea solicitantă", 487; rezultat al jocului imaginativ, 399; reguli în, 190—192, 201—202, 205, 208, 469; salvarea prin, 421; erudiţie, 97—98; şi ştiinţa, 415—416, 423, 488—490, 496; a doua natură, 159—160, 310, 315; ca impostură, 50; arată locul omului în univers, 314; semn al virtuţii naţionale, 360; utilizarea ei socială, 60—61, 90, 91—92, 408—412, 488, 489; soluţia misterului ei, 236—237; şi statul, 60—61, 82, 91—92; substitut pentru metafizică şi religie, 434—435; completează natura, 201—202; simbol al divinităţii, 316; simbolizare, 577—578, 483—484; ca terapie, 87—89; unitatea ei, 400; utilizarea liniei în, 237; utilizează ştiinţa, 200; voinţa de, 466—467; produce bucurie, nu plăcere, 495—496
arte creatoare de imagini, *vezi* imitaţia
artele, comparate, 81; clasificarea lor, 494, 495—496; expresive, diferite de cele reprezentaţionale, 399-400; figurative, originea lor, 581, 399—400;

interrelații, 493; tipuri de, 155—156; liberale, 155; meșteșugurile devin arte liberale, 161; și baza lor materială, 154; mecanice, 154—155; plastice (formative) și artele cuvîntului, 274—275; sistemul lor reflectă sistemul ideilor, 403
artistul, laș 521; creator prin excelență, 372; educația lui, 166—167, 172; exprimă sensibilitatea universală, 473; urmează natura, 486; generează formă, 494; înalta sa vocație, 221—222; idealul lui, 182; inferior artei sale, 155; influențează societatea și e influențat de ea, 412; ca tălmăcitor al naturii, 168, 170; intuiția lui, 488—489; mai puțin decît arta, 119; ca „gladiator, modern", 424; ca moralist, 175; ca filosof, 169, 175; ca filosof și critic, 168; ca profet, 360, 372, 474; tipul psihologic de, 94, 487—488; reacția lui „pură", 487; ca reformator, 410; regal, 46; ca spectator senin, 403; sursă a artei, 76—77
Arundel, Thomas Howard, Conte de, 269
asemănarea (similitudinea), proprietate estetică, 223—224; sursă a plăcerii estetice, 221.
asemănătorul cunoaște asemănătorul, 30, 32
asemănătorul-la-asemănător, 195, 232, 234, 235
asociația de idei, 216, 218, 243, 346, 351, 360; principiul ei, 458—459
atenția, stimulare a privitorului, 245—246
Athenaios, 98, 115, 116
atomismul în estetică, 452
Augustană, epoca,
Augustin, Sf., 122, 124, 125, 126, 128, 129, 131—139, 140, 141, 142, 143, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 158, 162, 163, 165 185, 344
Augustus, 97, 98, 107, 113
auzul, *vezi* simțurile

Bacon, F., 191, 192—193, 200, 204, 205, 244, 249, 344
Bain, A., 463
Baker, E. S., 454 n.
Baldwin, J. M., 450 n.
Balfour, H., 450 n.
Balzac, Jean-Louis Guez de, 194
Banville, T. de, 420
Barbari, Jacopo de' , *vezi* Jacopo di Venezia
Barbey d'Aurevilly, J. 420, 422
Barnhart, E. N., 497
Barnes, A. C., 491
baroc, stilul, 183, 269, 494
Basch, V., 459, 460, 463
Batteux, abatele C., 202, 253—254, 259
Baudelaire, Ch., 418, 419, 420, 421, 423, 424, 426, 427, 428, 431, 487
Bauhaus, 491
Baumgarten. A. G., 213, 261—266, 268, 280, 281, 287, 288, 289, 291, 308, 379, 442 n.).
Bayer, R., 493
Bell, C., 466
Beethoven, L. van, 487
Bembo, P., 185
Bergin, T., 494
Bergson, H., 489, 490
Berkeley, G., *224*, 228, 288, 401
Bernard, Sf., 124
Bernardino din Siena, Sf., 156
Bernini, G., 271
Biblia: „Să fie lumină", 111; produs al imaginației colorat de timp și loc, 214
Bildung, 308
binele, ca temelie a frumosului, 438; completitudinea lui, 90; delectarea estetică, comuniunea cu, 439; inclus în frumos, 356; în sine, 37, 64, 67, 77; măsurarea diferitelor tipuri de, 42—43; și plăcerea, 58; ca etalon al artei, 42; absolut, 33; și arta, 164; și frumosul, legătura dintre ele, 228—229; distinct de frumos, 140; contopit cu frumosul , țintă a erosului, 63—64; și adevărul, aparența lui în artă, 396—397
Binyon, L., 217
biologic(ă), abordarea b. a artei, 77, 486; bază a creativității, 285—286; caracterul b. al artei, 271; estetica b., 444, 461—462
Birkhoff, G., 482
Blackmur, R., 480 n.
Blake, W., 341—344, 345, 346, 347, 348, 354, 360
Boas, F., 497
Boas, G., 493
Boccaccio, G., 160, 162, 163, 166, 168, 173, 185, 356
Bodkin, Maud, 483—484
Bodmer, J. C., 212, 268
Boehme, J., 342, 350
Boethius, 126, 158
Boileau, N. D., 190, 200, 202, 205, 217, 241, 268
Boisserée, M. și S., 369
Bolzano, B., 442 n.
Bonaventura, Sf., 131, 141, 150
Bonsignori, F., 170
Bouilhet, L., 423
Borgia, Cesare, 279
Bosanquet, B., 273 n., 277 n., 467—468
Botticelli, 488
Bradley, A. C., 428
Breitinger, J. C., 212, 268
Bridges, Robert, 184 n., 472
Broocks, C., 480 n.
Brunelleschi, F., 158
Bruni, L., 187
Bruno, G., 161, 188, 189, 244, 245

Brutus, 109
Bruyne, E. de, 493
Buermeyer, L., 492
Bullough, E., 488
Bunyan, J., 224
Burckhardt, J., 270, 466
Burke, E., 216, 232, 233—234, 236, 262, 288, 289, 290, 291
Burnet, J., 32
Burton, R., 88 n.
Butler, S., 230

Calderón de la Barca, 335
calităţile frumosului, 359
calităţi terţiare, 231
Callistratos, 116
Campanella, T., 264
canonul, alexandrin, al poeţilor, 105; clasicist, 278; al criticii, 268; al oratoriei, 106; al picturii, 106—107
caracteristicul, 273, 313, 334, 338
„caracterul model", 410
Carbo, 106
Carlyle, T., 355—356, 359, 360, 365
Carpi, cardinalul di, 172
Carrey, J., 270
Carrière, M., 435 n.
Carritt, E. F., 471-472
Cassagne A., 424 n.
Cassirer, E., 477—478, 479
Cassirer, H. W., 494
Castagnary, J. A., 415, 416
Castelvetro, 165, 167, 173, 175, 186, 187, 244
catedrala, tiparul ei formal, 137
catharsisul, 73, 86—87, 88—89, 91; muzicii, 89—90; dionisiac, 445—446; al emoţiilor, 278; 400; reface echilibrul sufletului, 87—88
Cato, 169
Caylus, contele de, 276, 277
Caecilius, 111
Cennini, C., 175
Chambers, F. P., 493
Chandler, A. R., 497
Chapelain, J., 204, 206
Chapman, E., 497
Chateaubriand, F.-R., 369
Chimon din Cleone, 107
Chiril al Ierusalimului, 130
Church. R. W., 482
Cicero, 98, 108—110, 111, 114, 124, 131, 132, 134, 210
Cinesias, 49, 54
Ciprian, 115
Ciriaco d'Ancona, 269
claritatea, ca valoare estetică, 423; şi proprietatea, 103; extensivă, 264, 266; e faţă de frumuseţe ca evidenţa faţă de adevăr, 144
clarobscurul, 107
clasic (clasicism), arta clasică, 385; elemente de artă clasică în literatura creştină, 147; stilul artei clasice, 445, 447, stilul clasic ca model, 268—269, 272; clasicism, 227, 278—279; combaterea clasicismului, 433; în pictură, 207, 242; dogma clasicizantă, 334
clasicii, redescoperirea lor, 158, 162, 165, 173, 174, 184, 185; utilizaţi de biserică, 131
Cleanthes, 153
Clement din Alexandria, 147
clima, şi arta, 279; şi geniul, 271
Cohn, J., 454
colecţionari, de curiozităţi, 114; împăraţi c., 113; locul lor în estetică, 101
Coleridge, S. T., 345, 348, 349—353, 354, 356
Collingwood, R. G., 472—474
comedia, finalul ei, 85; emoţiile ei specifice, 208
comicul, bazat pe contrast, 435; salvare din eşecul estetic, 471; *vezi* umor
compoziţia, prima condiţie a artei, 78—79; în pictură, 159; în poezie, ca proces raţional, 425—426; în retorică, 35
Comte, A., 332, 371, 411—412, 415
Condillac, E. B. de, 249
condiţiile experienţei estetice în viaţă şi natură, 256
consecvenţa în caracterizare, 108; în efectul emoţional, 208
Constable, J., 259, 359, 415
contemplarea, frumosul cunoscut prin, 68, ca act creator al naturii, 120; estetică, 266, 484; idealul contemplării, 429; produsă de epică, 316; salvarea prin c. estetică, 402—403
context, importanţa c. total, 138
contrarii, universul alcătuit din, 27, 30, 341
contrastul, esenţial pentru frumuseţe, 138; artificiu retoric, 129
conţinut, *vezi* semnificaţie
conţinutul primar, 251
convenţia artistică, 162
Coomaraswamy, A., 484—485
Copernic, N., 191
corectitudinea, calitate recomandabilă a stilului, 103; şi finisajul, elemente minore, 111
Corneille, P., 190, 208, 251, 277, 278
corul, legătura sa raţională cu tragedia, 83
cosmologia, bază a esteticii, 25—30
Courbet, G., 415
Cousin, V., 408, 409
Crashaw, R., 483
Crassus, 109

creaţia, artistică, 285—286, 315—316, 484, 485; divină, 146; divină şi umană, 51—52; lucrurilor frumoase, 35; implică similaritatea contrariilor, 88
creştinismul (creştin), conceptul romantic de artă creştină, 379; poziţia ambiguă a gîndirii creştine în raport cu estetica, 130; tragedia creştină, 278; estetica creştină, 280; incompatibil cu arta, 386; ca simbol poetic, 476
Crisip, 112
critica, baza criticii moderne, 199—200; „noua critică", 480 n.
Croce, B., 469—472, 474, 475
Cueva, J. de la, 213
culoarea, agrementul ei, atribut al frumuseţii, 131; şi forma, 68; ca formă şi lumină, 119; naturală, 363—364; folosirea ei progresivă în pictura greacă, 107; raportul cu lumina, 141; corecta ei folosire înlesneşte reprezentarea, 79—80; socială, 207; suavitatea ei, 141; utilizarea liniei în, 238
cunoaştere, arta şi, 82, 83—84, 109, 165, 166, 167, 169, 170—171; frumosul şi, 140; treptele ei, 212; dezvoltarea ei, 78; scopului şi a mijloacelor, 37—38; varietăţii, 237
cunoaşterea confuză este experienţă estetică, 212, 262, 281—282, 289
cunoaşterea inferioară, ca imaginaţie, 263, 265
cuvintele, frumuseţea lor, 135; proprietăţile lor estetice, 111—112; teoria materialistă despre, 104; relaţia lor cu sensibilitatea, 112; gîndirea şi, 202

dandysmul, 420
dansul, tonalitatea afectivă a ritmului său, determinată de asociaţie, 194; arta dansului, 66; integral, 249; originea lui, 398; plăcerea furnizată de, modelează caracterul, 90; plăcerea de a asista la, 240
Dante, 122, 131, 136, 143, 144—145, 147, 148, 177, 304, 335, 336, 353, 365, 375, 476
Darwin, C., 461—462
Davenant, W., 196
decorum şi *honestum*, 230; în muzică, 61; în poezie, 201
Delacroix, E., 424
delicateţea, proprietate estetică, 153
Demetrios, 99
demnitatea artei, 268
Democrit, 28, 29, 30, 191, 200, 244, 479
Demostene, 106
deprinderea şi asociaţia explică preferinţa estetică, 242—243
De Quincey, T., 419
Descartes, R., 183, 184, 190, 192, 193—196, 199, 200, 201, 209, 214, 217, 245
desenul, arta desenului, 181; ramificaţiile lui, 180; şi forma, 179—180
desfătarea raţională, 90
Deshays, J. -B., 258
Dessoir, M., 451, 494
Dewey, J., 491—492
dexteritatea (abilitatea), acumularea de, 78; arta şi, 33, 38, 165—166; arta ca, 40—41
dezgustătorul în artă, 276
dezinteresat, caracterul d. al plăcerii estetice, 288, 297—299
dialectica, arta dialecticii, 41; îmbinare a construcţiei şi experienţei, 397; creaţiei, 315—316; ca scară a frumosului, 64; ca reconciliere, 378—379
Diderot, D., 240, 254—259, 269, 275, 276
dificultatea, valoarea ei în artă, 162, 165—166
diletantismul, 98, 112, 114—115
Dilthey, W., 306, 467, 468, 487
Diogene din Tars, 104
Diogenes Laertios, 104
Dion Chrysostomos, 114
Dionis din Halicarnas, 104, 107, 111
Dionisie Areopagitul, 123, 124, 131, 136, 142, 151
distanţa şi atenţia, 245—246
distinct, caracterul, nu d. determină sentimentul frumosului, 262, 266, 282
divertisment, arta ca, 140
Domiţian, 97
dorinţa, fundament al valorii, 474—475; neestetică, 223
drama, şi biserica, 125; apărarea ei, 128—129; dispută privitoare la legile ei, 277; ficţiunea dramei, apărată, 162; tratarea ei istorică, 105; oglindeşte crize omeneşti violente, 483—484; modernă, de moravuri şi caracter, 259; naţională, 277; originea, 105; arată conflictul forţelor eterne, 391—393; unire a realului şi idealului, 376; *vezi şi* tragedia
Dryden, J., 192, 208
dualitatea spirit — natură, 283
Du Bellay, J., 166, 167, 200
Du Bos, abatele, 151, 210, 236, 239, 249—253, 254, 262, 272
Du Bos, Ch., 308 n., 309 n.
Ducasse, C. J., 482
Du Fresnoy, C. -A., 217, 237, 240, 241
Dumnezeu, frumosul derivă din, 451, 484—485; cauză a artei, 155, 375; în cosmologia timpurie, 28—29, 30; imitat de artă, 173, 175—176, 394, 484; ca primum movens, 76; revelat în artă, 284

Duns Scotus, 144
Dürer, A., 160, 162, 167, 170, 171, 175–176, 177, 178, 180, 181, 183, 187, 193, 244, 328
Duris din Samos, 106

Eberhard, J. A., 268
echilibru, între formă şi materie, 323; între sensibilitate şi gîndire, 348; ca artificiu retoric, 129
Eckermann, J. P., 310, 311
eclectismul imitatorilor tîrzii, 272
economia, atribut al stilului, 104; mentală şi plăcerea estetică, 455; în poezie, 206
economic, condiţiile economice ale artei, 366
Edman, I., 492
Eduard al II-lea, 154
educaţia, arta şi, 58–59, 60–61, 73, 84–85, 91–92, 321–326; gustului e posibilă 227
efectul emoţional, principala funcţie a artei, 250, 254; efectul trebuie să fie moderat, 251
Egan, R. F., 418 n.
elemente, valoarea lor estetică comparativă, 143; estetice, 100–101, 103–104, 107, 455, 457–458; importanţa analizării lor, 195; prelogice în cunoaştere, 79; trebuie studiate prioritar, 432–448
Eliot, T. S., 473, 474
Elisabeta a Angliei, 159
emanaţia, implicaţiile estetice ale doctrinei emanaţiei, 117–118, 119–120
emanciparea artei de filosofie, 102
Emerson, R. W., 356–359
emoţia, apelul la, 37; în artă, 179, 273; arta o modelează, 60–61; comunicarea ei, 235–236; esenţială pentru artă, 250; în linie, 239; reglarea ei mecanică, 209–210; mişcarea în, 234–235; şi muzica, 194; pură, 209; obiectivarea ei, 209; purificarea ei, 73; *vezi şi* catharsis; rolul ei în experienţa extetică, 266–267; valoarea ei în oratorie, 94
Empedocle, 95
empirismul, 36–37, 267–268; şi arta, 473; în frumos, 242; îmbrăţişează raţionalismul, 218–219, 228; în muzică, 103
Empson, W., 481, 483
entuziasmul, 399–400; duşman al raţiunii, 55, 344; esenţial pentru poezie, 198; filosofului similar cu al poetului, 70; poezia identificată uneori cu, 254; purificat de muzica înrudită, 86–87; nesănătos, 252; *vezi şi* inspiraţie
epicul, 81, 83; emoţii în, 208; exprimă spiritul poporului, 391; finitul în infinit, 376; tipuri de, 208; înţelesul termenului, 313, 316
Epicur, 104, 247, 402
epicureismul, contribuţiile lui la estetică, 104–105
Eriugena, Ioan Scottus, 141
„eroarea patetică", 247, 364
eroarea raţionalistă, 247
Eros, 65–66; şi frumosul, 64
Eschenburg, J. J., 268
Eschil, 105
Eschine, 106
esenţa frumuseţii, 64, 65; surprinsă de artist, 364; surprinsă intuitiv, 496; şi tipurile, material poetic, 205–206
estetica, denumirea ei, 261; începuturi moderne fragmentare, 192–193, 196–197, 199–200, 212–213; „de jos", 450; începuturi moderne, 216, 218–219; demnitatea ei filosofică, 262; practică şi concretă, 98
estetica naturalistă, 414–416
estetica psihologică, 290, 452–461
estetica senzualistă, 282, 283
estetica sociologică, 410–414, 416–417, 462–463, 490–491, 492, 493
estetica ştiinţifică, 375, 450–464, 482, 485, 493
estetica teistă, 435–436
estetică, viaţa e., 419–420; metafizica e., 402–403
etalonul, plăcerea e etalonul artei, 56; gustului, 58; gustului, fixat de Dumnezeu, 226
ethos în muzică, 32
Euclid, 223
Euler, L., 457
Eumaros, 107
euphuismul, 182
Euripide, 50, 83, 105
evadare, arta ca, 446–447
Evans, J., 487–488
evenimentul estetic, 281
evoluţia stilurilor, 272–273; de la natură la spirit, 283
evoluţionismul, 462–463
experienţă, arta e, 491, 494; arta o formează, 469; experienţa estetică şi intuiţia, 494; nivelul cunoaşterii, 79–80, 82
experimentalismul, 452–459
expresia, ca fapt central, 460–461; ca problemă centrală, 283–284; determinată de timp şi loc, 213–214; ca element estetic, 458
extazul, 90, 111–112, 121, 194; rapsodului, 55
extazul dionisiac, 446
extremele, indispensabile poeziei, 258

fantezia, o amăgire, 192; şi judecata, deosebirea dintre ele, 198; diferită de imagi-

naţie, 264, 352—353; şi ordinea, 201; funestă, 191; promptă şi delicată, 198; *vezi şi* imaginaţia
farmecul, determinat de raţiune, 224; puterea lui asupra emoţiilor, 54; utilizarea lui, 129; în varietate, 240; şi viciul, 126
Fechner, G. T., 449, 451, 452—455, 456, 457—459
fenomenologia, 485, 496; estetică, 282—283
Ferecrates, 49, 50
Feydeau, E., 424
Fichte, J. G., 306, 323, 328, 330, 333, 350, 373, 394
Ficino, Marsilio, 185
Fidias, 52, 76, 91, 106, 109, 114, 118, 136, 269, 272, 335
Fiedler, K. 465—466, 467
Filostrat, 114
Filoxenos, 49
finalitatea, subiectivă, 296—297; fără scop, 300—301, 305
Fisch, Max, 494
Fischer, K., 393 n.
fiziologia, explică frumuseţea, 195; explică plăcerea estetică, 199, 282, 456—458, 462—463; şi psihologia în estetică, 456
Flaccus, L. W., 495
Flaubert, G., 407, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 426, 428, 429, 447
forma, arta derivă din impulsul de a crea formă, 494; frumuseţea formei, 140; farmecul f. naturale, 158; şi desenul, 179—180; ca scop şi încununare, 143—144; ca plan armonios, 301; forţa ei propulsivă, 487; importanţa ei, 154; individuală, nu abstractă, 279; şi materia, 77, 84—85, 109, 111, 118—119, 211, 322—323; şi semnificaţia, 163, 166; supraestimată, 427; simbolică, 477—478; animală, 114; forma animală perfectă, ca etalon al frumuseţii, 77, 81, 179
formalism, 106, 427—428, 440—442
formele, elementele formelor, 486; izvorul lor, 222; geometrice, 132; în imaginaţie 241—242; complicate sînt condamnate, 195; abstracte produc plăcere pură, 56; universale, model al artistului, 242
Fracastoro, G., 177, 178, 181, 182
Francisc, Sf., 124, 141, 149
frenezie, *vezi* inspiraţie
Freud, S., 483
frica, baza ei fizică, 88—89; tratarea fricii în tragedie, 89; *vezi şi* mila şi catharsisul
frumosul (frumuseţea), conceptul de, 494; definiţii ale, 482; ca simbol, 477; şi utilul, 279, 420; absolut şi relativ, 223—224 o idee abstractă, 415; adaptare a lucrurilor exterioare pentru producerea sentimentului estetic, 232; şi arta, 155, 163—164, 166, 176; f. artei, expresie a artistului, 118—119; atributele lui, 239; cauză a iubirii, 233; cosmic, 359; izvorul cosmic al, 26—28, 29; deprinderea în, 243; definit ca raport simplu, 195; deosebit de adevăr prin raritate şi miraculos, 258; şi distorsiunea, 193; divin, 68; atribut divin, 124, 149; divin şi terestru, 145; nume divin, 127, 129; sursa lui divină, 484—485; energic, 324; ca exuberanţă 344; f. formei şi al culorii, 232; libertate în aparenţă, 318, 323; „moleşitor", 324; şi binele, înrudite, 256; şi binele, identice, 63; ca armonie a elementelor, 78—79; ideea de f., cea mai apropiată de simţ, 68; intuiţie nemijlocită, 471; nemijlocit şi intrinsec, 475; indiferenţa necesităţii şi libertăţii, 374; intelectual, 65; intrinsec şi extrinsec, 288, 300—301; în sine, 38, 63, 65, 66, 182; în sine, participarea umană la, 65—66; speciei, 235; scara frumosului, *vezi* scara; legilor şi moravurilor, 65; linia frumuseţii, 237, 238—239; ca formă vie, 324; şi dragostea, 117; şi dragostea, complementare, 64; *vezi şi* iubirea; şi matematica, 176, 482; materia logodită cu forma, 314; semnificaţia termenului, 35,61—65, 67—68, 69, 116—117, 134, 140, 194—195, 219, 272, 482; mediator între raţiune şi simţ, 323; naturii (natural), 149, 475; şi natura, 176—177, 182; nu e armonie, 116—177; nu e senzorial, 68; nu e simetrie, 119; ca număr maxim de impresii în cel mai scurt timp posibil, 266, 268; ca formă obiectivă, 317; doar obiect de artă, 420; ordinele lui, 222; originea lui, 495; ca paradox, 306; percepţia lui, depinde de armonia sufletească, 137; frumuseţea personală, ca sănătate şi vigoare, 235; baza lui fizică, 475—476; fizionomie a unei totalităţi, 487; situarea lui, 469—470; artele lui Platon necorelate iniţial cu, 42—43; şi plăcerea, 183, 194—195, 225; ca armonie prestabilită, 221; proporţie între stimul şi reacţie, 195; ca raport, 213; raţiunea în, 226—227; f. reflexiei, 437; *vezi* relaţie; revelare a ideii, 395; sfera lui, 474—475; simţul lui, ca instinct social, 220, 233; şi simţurile, 477; senzorial, 121—122; şi sexul, 280, 475, 483; calităţile simple îl au, 117; specific omenesc, 394—395; spiritual, 65, 150, 246; izvorăşte din viaţă, 279; etalonul lui, 181, 239; subiectiv, 214, 231, 232; conceptul subiectiv şi obiectiv de, 318; şi sublimul, 302; valoarea supremă ca, 419—420; şi teologia, 224; trăsăturile lui, 90; transcendent şi imanent, 121;

tipic, 361; universalitatea lui, 65; ca vitalitate, 119
frumusețea liberă și aderentă, 288, 300–301, 458
Fry, R., 466
Frynis, 49
„furor", 210

Gainsborough, 479
Galba, 106
Galilei, G., 191, 210
Galsworthy, J., 298 n.
Galton, F., 450 n.
Gautier, T., 407, 418, 419, 420, 424, 429
Geddes, P., 490
Geider, M., 496
Geist (suflet), 496; ca fecunditate naturală, 304
genetică, metoda, 78, 105, 254
geniul, ajutat de reguli, 241; izvor efervescent și oglindă limpede, 252; creator, derivat din forma ideală, 118; dependent de timp și loc, 252, 272; divin, 155; euplastic, 94–95; fertil, necesar artistului, 187; fertilizat de divinitate, 484; dar al naturii, 201; călăuzit de natură, 320; istoria noțiunii, 304 n.; propulsat de iubire, 362; viața manifestată prin, 468; și melancolia, 95–96; metafora, semn al, 79; natura lucrînd în om, 303–304; posesia numerelor și luminii interioare, 155; putere de actualizare a idealului, 383; psihologia lui, 113–114; cîrmuit de rațiune, 217; și regulile, 243, 278–279, 285–286, 303–304; și gustul, 471; subiect lipsit de voință al viziunii estetice, 403
George, Stefan, 427
Gerard, A., 227, 235
Gestalt, 486, 486–487, 494
gesturi, limbajul lor, dezvoltat în dans, muzică, artă dramatică, 398–399
Ghirlandaio, 170
Ghyka, M., 482
Giedion, S., 491
Gilbert, K., 496
Gillebertus (Gilbert) din Olanda, 160
Giotto, 158, 170, 178
Giulio Romano, 204
Goes, H. van der, 488
Goethe, J. W., 119n., 271, 279, 281, 285, 286, 305–313, 315, 316, 317, 318, 319, 327, 335, 336, 339, 356, 358, 369, 391, 418n., 433, 447, 476, 477, 487
Goncourt, J. și E., 418, 423, 424, 427, 444
Gorgias, 33, 429
Gotschalk, D. W., 492
Gottsched, J. C., 268, 278
Goya, F., 424
grația, 98–99, 270–272; liniară, 237
Gravina, G.V., 245–246
grec (greacă), arta, 236, 268, 484; cele patru perioade ale artei grecești, 272, tragedia, 277; geniul, 273–274; zeii; 271; idealul, 269, 270–271; viața, unitatea ei naturală, 322; și stilul modern, 379
Greene, T., 495
Grigore, papa, 158
Greuze, J. -B., 258
Groos, K., 459, 463
Gropius, W., 491
Grosse, E., 449, 450n., 451
Grotius, H., 247, 267
Guarini, B., 188
Guido Reni, 272
gustul, în artă, 183, 493, 494; confuz și instinctiv, 212–213; canoanele gustului, 216–217; decadența lui, 114–115; depinde de asociație, 194; ca emoție, 225–226; este empiric, 291; culminează într-o învățătură morală, 212; format de rațiune și tradiție, 212; formează caracterul, 229; bazat pe percepția senzorială, 218; judecata de, 296–297; judecata și sensibilitatea combinate în diverse proporții în , 227; moralitatea și, 228–229, 302; grația morală și, 228–229; motiv de acțiune, 226; implicația filosofică a gustului, 288–289; nu e rațiune, 226–227; legat de timp și spațiu, 213–214; etalonul lui, 60–61; subiectiv, 226–227; transgresează regulile, 243
Guyau, J.-M., 416–417, 463

Haddon, A.C., 450n.
Halley E., 192
Hamann, J. G., 280–281, 283, 284
Hambidge, J., 482
Hammond, W. A., 497
Hanslick, E., 465
Hartley, D., 346, 351
Hartmann, E. von, 439–440
Harvey, W., 210
hazardul, folosit în artă, 433
Hebbel, F., 392–393
Hegel, G. F. W., 271, 287, 305, 317, 321, 325, 332, *378–392*, 394, 396, 400, 412, 432, 433, 434, 435, 439, 449, 464
Heine, H., 418
Heinse, W., 279–280, 283
Helmholtz, H.L.F., 456–457
Hemsterhuis, F., 267–268
Heraclit, 25, 26, 28, 313, 341
Herbart, J. F., 440–442, 465
Herder, J. G., 261, 281–285, 314, 335, 340
Hesiod, 25, 43, 104
Hespers, J., 496
heterocosmic, 264
Heydenreich, K. H., 267 n.
Heyl, B. C., 426
hidos, *vezi* oribil

Hildebrand, A., 466
Hildegard, Sf., 143
Hiperides, 106
Hippias, 33, 62, 63
Hirn, Yrjö, 464
Hirt, L., 313
Hirth, G., 450 n.
Hobbes, T., 191, 192, *196–199*, 200, 201, 209, 210, 211, 229, 230, 247
Hogarth, W., 236–240
Holbein, H., 192
Hölderlin, F., 332, 382
Holme, Constance, 80
Home, H., *vezi* Kames, Lord,
Homer, 25, 26, 43, 44, 45, 54, 57, 59, 71, 83, 104, 105, 107, 125, 158, 169, 185, 196, 206, 230, 248, 273, 275, 276, 303, 320, 335, 375, 391, 430, 447, 459
Horațiu, 35, 98, 107, 111, 169, 174, 175, 184, 190, 203, 208, 263, 278, 344
hormică, psihologia (studiază factorul sau forța intențională din comportarea omului), 486
Hotho, H.G., 393 n.
Huarte, Juan, 244
Hudnut, R., 491
Hugues (Hugo) de Saint-Victor, 148, 153, 154
Hugo, V., 369, 417
Hulme, T. E., 489
Humboldt, A. v., 462
Humboldt, W. v., 313–316
Hume, D., 122, 216, 217–218, 225–226, 228, 231, 232, 234-235, 241, 287, 288, 292, 479
Hungerland, H., 497
Hurd, R., 369
Hutcheson, F., 212, 216, 218, 223, 224, 230, 231, 232, 255, 262, 287, 288, 290

Iamblicos, 350
Ibsen, H., 393
ideația, funcționarea ei armonioasă, 436–437
idealismul, artistic, reconciliat cu realismul, 417; dezintegrarea lui, 432–443; estetic, 469–474; și simbolismul, 477–478
ideea, în aparență, 395; și forma, 427–428; generică, în artă, 312; alăturată individualității în artă, 399; suprema ei importanță în artă, 351–353
ideea platonică, 352, 396, 402–403, 406, 496
idei, estetice, 304; imitate de artă, 396; parțiale, 266; reprezentate în artă, 375; sensibile, 264
Ieronim, Sf., 124
iluminarea, 398
iluzia, în artă, 463; iluzia estetică și ironia, 395
iluzionism, *vezi* imitație; progrese tehnice în, 97–98, 112
iluzoriu, caracterul i. al frumuseții, 220
imaginația, animată de spiritul divin, 365, 484; arhitectonică și filosofică, 198; asimilează obiectul, 316; ca „energie asociativă", 459; asumă funcție filosofică, 198–199; ca echilibru între forța formativă și senzitivă, 285–286; ca agent de legătură, 149; creatoare, 114, 196; creatoare, superioară produsului, 119; ca spontaneitate elementară, 244; esența imaginației, artistul, 485; și eternitatea, 343; depășește natura, 204–205; și sentimentul, 400; ca treaptă a existenței, 470; ca idee în spiritul artistului, 109 110; importanța ei, 194; importanța imaginației independente, 244–245; incoruptibilă, 474; inițiază jocul ideilor, 399; limbajul ei, 214–215; legile imaginației creatoare, 314–315; ca cunoaștere „inferioară", 263; ca putere magică, 235; în materialism, 196–197; explicația mecanicistă a, 197; ca mediator între facultățile polare, 287; „spiritul în funcție", 467; ca mesager, 193; și mișcarea, 210; naturii, principiu al artei, 486; nu se deosebește de percepția obișnuită, 486–487; nu e fantezie, 352, 364, 383; nu e imitație, 114; opusă filosofiei, 248; ca principiu organizator, 198–199, 200; participare la energia primară, 120; penetrantă, 364; plăcerile ei, 216; poetică și retorică, deosebirea dintre ele, 99; primatul ei, 357; plăcerile ei primare, în văz și rememorare, 219; și rațiunea, 191–192, 195–196, 198, 200, 215, 265; reabilitată, 100; plăcerile ei secundare: savurarea artei, 221; selectivă a materialului sensibil, 245–246; ca senzație spirituală, 344; ca depozit de impresii senzoriale, 148; superioară adevărului, 206–207; superioritatea ei, 198, 312; și simpatia, 235; teleologică, 198; și intelectul, 288, 320; receptacol al înțelepciunii, 345, 476
imaginea, cantitatea și calitatea imaginii, 52–53; receptacol al cunoașterii, 280; simbol al absolutului, 397; *vezi și* joc
imitația, poezia ca imitație a acțiunilor, pasiunilor și caracterelor, 173; arta ca imitație a naturii, 29, 31–32, 75–77, 78, 169, 264, 315–316, 366; arta nu e imitație, 100, 118; cîntecului păsărilor, ca origine a muzicii, 105; caracterului, muzica privită ca, 57, 91–92; compararea imitației, în muzică, tragedie și pictură, 79–80; consecvența în, 47–48; examinarea definiției artei ca, 46; ca

funcție în desfășurare, 77–78, 80, 83–84; unității divine de către corpurile terestre, 137; lucrării creatoare a lui Dumnezeu, 146, 394; deprinderea ei influențează caracterul, 58; ideii, 110; asociaționismul și imitația idealului, 241; iluzionistă, în artă, 48–50; și imaginația, 114, 187–188; inferioară modelelor, 112; instinctul imitativ, cauză a artei, 78, 234, 249; ideea mistică de, 175; naturii înseamnă respectarea modelelor clasice, 205; naturii nu e reproducere superficială, 173; naturii, principiu al artei, 253; nu ca reproducere mecanică, 242; penetrantă, 169, 221; plăcerea dată de, 85; filosofia ca, 70; religia și 175; sursă a plăcerii în pictură și poezie, 233; subiecte ale, 242; tragedia e, 83; adevărată opusă celei fantastice, 51–54; unității e armonie, 132; universalului, 159–160, 181–182, 187, 205–206, 207
Immerman, K. L., 432
inspirația, 30, 45, 111, 167, 265; divină, 187, 225, 484; și viața onirică, 330–331; și geniul, 303–304; indispensabilă creației, 218; în poezie, 181; *vezi și* entuziasm; virtutea poeziei, 198
instinctul, *vezi* artă, originea ei; călăuzește gustul, 444; mulțimii, 33; material și formal, 323; la artiști, 141
integritatea, atribut al frumosului, 131, 141, 484
intropatia, 234–235, 434, 459–461
intuiția, artei, 494; arta ca act intuitiv pur 469; frumosului, 495; neîncrederea în, 487; estetică și intelectuală, 373–374; inventivă, 489; lirică, 469–474; ca modelare primară, 470; întoarcerea la, 489–490; și înțelepciunea, 476
invenția, urmează studierii marilor modele, 242; literară, 113; semnificația ei, 187; înțelesul termenului, 203–204
Ioan Gură-de-Aur (Chrysostomul), Sf., 156
ironia, centru al creativității artistice, 395–396; romantică, 333, 447; romantică și creștină, 396
Isaac de Stella, 148
Isocrate, 106
istoria, artei, 269, 270, 271–272; artei reconciliată cu sistemul, 379; esteticii, 467–468; importanța ei în artă, 472, 474; semnificația ei, revelată de artă, 282–283; speculativă a artei, 377-378
istorică, conștiința, dezvoltarea ei, 105–106; metoda, importanța ei, 247, 493–494
iubirea, și frumosul, 117, 139; de frumos educată ca deprindere, 362; și inspirația, 313; e un filosof, 64

înțelepciunea, arta și, 42, 76, 168, 476; pretinsă atît de poet cît și de filosof, 25, 26, 37–38, 341–344, 476; e mișcare identică cu sine, 66–67
învierea lui Cristos, relevanța estetică, 127–128

Jacobi, F. H.,
Jacopo di Venezia, 170
Jaensch, E., 488
James, W., 485
Jean Paul (Friedrich Richter), 321, 335–340 394
je ne sais quoi, 224, 237
jocul, armonios al facultăților, 266, 299–300, 323, 436; cea mai omenească stare, 325; teoria ludică, 462–463; impulsul ludic, 323–325, 394; imaginația ca joc al spiritului, 193
Johnson, S., 217, 242
Jones, Inigo, 217
Jonson, B., 168, 200, 205
Jordan, E., 495
Jouffroy, T., 409–410
Journal of Aesthetics and Art Criticism, 494, 497
Joyce, J., 473
judecata, estetică, 245–246, 298–299; de gust, contemplativă, 298; de gust, caracterul ei nemijlocit, 288; de gust, valabilitatea ei universală, 289–290, 299
Jung, C. G., 483, 487
justificarea artei, 321
justiție (dreptate), dragostea de, se confundă cu dragostea de frumos, 361; în poezie, 206

kalon, 61–62
kalosk'agathos, 41
Kallen, H., 492
Kames, Lord, 216, 224–225, 228, 229, 235, 287, 288, 290, 460
Kant, I., 213, 262, 267, 285, 287–305, 306, 316, 317, 318, 322, 323, 325, 327, 348, 350, 351, 352, 372, 373, 374, 400, 401, 408, 437, 440, 449, 458
Keats, J., 354–355
Kent, W., 236
Kepler, J., 191
Kierkegaard, S,. *340* 419,
Kirchman, J., H. v., 442 n.
Kirschmann, A., 454
Koffka, K., 486, 487
Köhler, W., 486
Körner, C. G., 317
Köstlin, K., 434 n., 438
Krause, K. C. F., 378 n.

Kuhn, H., 494, 497
Külpe, O., 455

Lactanțiu, 126, 185
Laelius, 106
Lalo, C., 493
Lamartine, A. de, 426
Lamennais, F. R. de, 409
Landi, Ortensio, 186
Lange, F. A., 435
Lange, K., 463
Langer, S., 479–480, 489
Laprade, V. de, 409, 410
Le Bossu, R., 200, 205, *208–209*, 210, 227
Lee, V., 459
legile artei, vitale, nu academice, 258; naturii în poezie, 345–346
Leibniz, G. W., 122, 191, 192, 200, 211–213, 219, 261, 264, 268, 292, 338, 406, 440
Leonardo da Vinci, 137, 159, 164, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 178, 183, 424, 483, 487, 493
Lessing, G. E., 250, 252, 268, 273–278, 303
Lévêque, J.-C., 409, 410
liberale, cele șapte arte, 153–154; semnificația lor, 125; semnificația termenului, 154–155
libertatea, frumosul ca emblemă a libertății, 435; imaginată în funcție de orizont, 230; politică, indispensabilă artei, 230–231, 272; în aparență este frumusețe, 318, 323; și natura legate de frumos, 292–296, 314
Lippi, Filippo, 170
Lipps, T., 459, 461, 497
lirica, exprimă unicitatea simțirii, 391; infinitul în finit, 376
Lisias, 106
Lisip, 48, 107
Lisle, Leconte de, 423
Listowel, contele de, 496
Locke, J., 191, 192, 216, 219, 225, 229, 231, 249, 291, 292, 344, 348
logica, în critică, 480 n.; oferă metoda estetică, 479; necesară poetului, 255; accentul semanticist pe, 482
Lomazzo, G. P., 171, 236, 237, 240
Lombroso, C., 450 n.
Longinus, 111–112
Lorenzo dei Medici, 172, 185
Lotze, H., 436–439
Lubbock, J., 450 n.
Lucian din Samosata, 115
Lucrețiu, 104, 476
Lulli, J.-B., 251
lume, *vezi* univers
lume artificială, 426
lumina, și frumusețea, 69–70; și cunoașterea, 143; și culoarea, 150; divină și pămîntească, 141–142; și forma, 142, 143; importanța ei ca concept estetic, 141; farmecul sensibil al, 141, 142–143, 144; și Treimea, 143
Lundholm, H., 486
lux, arta ca, 366; dezvoltarea lui produce contrareacția, 100–101, 116; ostil frumosului, 156

MacDougall, W., 486
magia, artelor, 121; numerelor, 132, 135, 136; universul magic, 329, 330, 332
magnetism, arta ca, 235
Major, D. R., 454
Mandeville, Sir John, 229
maniera, deosebită de stil, 312; importanța ei, 108–109; și stilul, importanța lor în oratorie, 94
Marcus Aurelius, 104, 112, 219, 222
Maria Egipteanca, Sf., 124
Maritain, J., 478, 484
Marlborough, Ducele de, 230
Martianus Capella, 153
masculină și feminină, frumusețea, 111
matematic(ă), canonul m. al frumosului, 170–171, 178–179; elementul m. în gust, 227; explicarea m. a naturii, 211; idealul m. dominant, 190, 191, 194 196–197; legea m. a frumuseții, 223, 453; proporția m., lege în muzică, 351–352; forma m. deosebită de forma vie, 344; secretul m. al frumuseții, 237; etalonul m. al frumuseții, 239, 453, 482; repudierea etalonului m. în artă, 245, 270; tabel m. pentru meritul pictural, 203; adevărul m. opus observației sensibile, 52–53
matematica, mai presus de frumosul sensibil, 68; ca ajutor al artei, 170–171, 176; artistul trebuie să cunoască, 167; și cosmologia estetică, 30–31, 132–133, 134; și muzica, 103, 196, 256–257; completată de fiziologie, 194–195
materialismul, 104–105, 192–193, 495; estetic, 474–476; estetic, în arhitectură, 464–465; și simbolismul, 477
materialul artei, 381–383; determină forma, 464–465
Maupassant, G. de, 426
Maximilian al II-lea, 159
măsura, atribut al frumuseții, 69; ca frumusețe, 131, 140; misticismul în, 137
media, între senzualitate și moralitate, 266; etalonul mediei, 41; stilul, ca medie între extreme, 106
melodie, sufletul ca, 32
mecanice, arte, semnificația termenului, 154–155; cele șapte arte mecanice, 154
mecanismul psihic, 441

media de aur, 102, 139, 180, 184, 194—195, 246
medievalismul, 369
mediul, importanţa lui, 472, 475—476; fizic, nesemnificativ, 351—352; fizic, respins, 472
mediul ambiant, puterea lui selectivă, 413—414
Mengs, Raphael, 466
Mendelssohn, M., 267
Merck, J. H., 310
Mersennes, părintele, 194
meşteşugul, arta şi, 46—47, 75, 161, 165, 398; ca activitatea raţionalizată, 34, 37—38; unitatea lui cu arta, 368—369
metafora, justificată, 150—151; în poezie, 265, 481; ca instrument retoric, 129; ca semn al geniului, 79
metafizica, estetică, 316, 402—403; incipientă, despre frumos, 26—27. 29, 32
Meyer, Heinrich, 466
Michelangelo, 137, 161, 162, 165, 171, 172, 173, 179, 180, 236, 237, 242, 271, 424, 461, 487
microcosmul, 29, 212, 219, 222, 285, 464
Mill, J. S., 360
Milton, J., 217, 239, 268, 349, 353, 428
Minturno, A., 167, 174, 188
Miron, 107
misticism, 100, 113—114, 116, 396; unirea mistică cu Unul, 117—118; identificări mistice, 328
mişcarea, artele de mişcare, 86—87; divină, călăuză a emoţiei umane, 67; comunicarea uşoară a. m., sursă a farmecului, 236; şi emoţia, esenţiale pentru artă, 210, 235, 249, 250; explicaţie a catharsisului, 87; inferioară repaosului, 66—67; tipuri de, 66—67; atribut primar al omului, 250; mediu al muzicii şi al literaturii, 90; fără oboseală, 251; plăcerea produsă de senzaţiile de mişcare, 236, 239—240
mitul, înţelepciunea poetică, şi, 25—26; funcţia mitogenetică a poetului, 248; *Biblia* şi miturile, 125
Moholy-Nagy, 491
Monk, S. H., 493
Moritz, K. Ph., 285—286, 315
Morris, B., 492
Morris, C., 482 n.
Morris, W., 367—370, 371
Mozart, W. A., 304, 487
Müller-Freienfels, R., 485—486, 497
Mumford, L., 490
Mummius, 113
Munro, T., 492, 497
Muratori, L. A., *246*, 249, 287, 288
Musset, A. de, 422, 426
muzica, înrudită cu sufletul, 80, 90, 91—92, 103; artă a spiritului, 386; artele muzicale, 494; cromatică, 103; teoria cosmologico-matematică a m., 31, 32, 33, 457; întrupare a spiritului romantic, 390; şi emoţia, 194; savurarea muzicii, numărare inconştientă, 212; sensibilitate la exteriorul senzorial al muzicii, 135; franceză, 260; ca artă producătoare de imagini, 43; imitaţia în, 77—78, 81—82; italiană, uman expresivă, 260; tipuri de materie în, 495—496; matematică şi intuitivă, 211; şi morala, 61, 67—68, 80, 95, 116; cea mai eficientă dintre arte, 90, 91—92; şi mişcarea, 194—195; figuri dinamice, ale sunetului, 465; şi mitul, 480; variaţiile naţionale în gust, explicarea lor, 256—257; realismul în, 252; originea muzicii, 104—105, 398; se împărtăşeşte din suflet, 56, 57; şi pasiunile, 195; ca auz perfect, 329; statului iubitor de pace, 52; fiziologia ei, 456—457; plăcerea dată de muzică modelează caracterul, 90—91; plăcerea dată de ea, etalon în judecarea ei, 56; executarea ei, servilă, 92; filosofia, ca, 71; elemente pretehnice, în, 79; prototip al tuturor artelor, 493; reflectă ritmul universului, 375; revelă principiul cosmic în sine, 406; raporturi simple, 256, 441—442; sferelor, 32; spiritualitatea muzicii, 390; legea ei spirituală, 351—352; inovaţii tehnice în, 49; „simbol neconsumat", 480

Nahm, M., 484
natura, accidentul din n. iniţiază arta, 475; însufleţită de simţirea umană, 348; arta analogă cu, 375—376; artistul concurează cu, 311—312, 486; artistul ca stăpîn şi sclav al ei, 311; izgonită din artă, 427; frumuseţea ei, 112, 113, 305, 475; frumuseţea derivată din, 365; chemarea înapoi la, 112, 113, 269, 280; procesul creator al, 76; divinizarea ei, 280; esteticeşte inferioară artei, 379, 423—424; şi libertatea legate prin frumos, 292—296; ca bun gospodar, 76; bun furnizor, 75, 76; în armonie cu raţiunea, 305; imită arta, 427; imitarea naturii, 253—254, 259, 312, 415—416; imitarea naturii şi temperamentul, 416; infailibilă, 259; în speculaţia ioniană, 29, 31; şi omul, interdependenţi, 346—347; intrinsec nu este frumoasă, 220; loc al frumuseţii, 279, 282, 283; omul se eliberează de natură prin simbol, 477; matrice a artei, 310; raţionalizată, 204—205; ca model, 260, 264; pictată cu propriile ei culori, 363; redeşteptarea sensibilităţii faţă de, 158;

poetul ca rival al naturii, 345–346; revelată de imaginație, 314–316; sumă a tuturor potențialităților, 254; secundă, 170, 311, 315; vorbește prin geniu, 303–304; spirit și, 283, 284; studierea naturii, 310; întrecută de poet, 177; termen ambiguu, 253, 254; universalizată, ca model de urmat, 241–242; adorarea naturii de către artist, 416
nebunia, divină, 167, 177–178; și poezia, 245
neoclasicismul, 166, 190–191, 200, 216, 217, 466
neoidealismul, 472
neoplatonismul, influența lui, 122
Neoptolem din Parium, 108
neotomismul, 478, 484
Nero, 113, 279
Newton, I., 191, 192, 200, 223, 304, 309, 359
Nietzsche, F., 26, 332, 419, 443–448
nihilismul estetic, 337, 429
noutatea, comparată cu șarlatania, 115; exemple de, 219; folosirea noutăților de către poet, 245; sursa ei psihică, 220; ca sursă de plăcere, 219; valoarea noutății, 246
Novalis (F. von Hardenberg), 279, 307, 328, 329–331, 332, 333, 335, 461
numărul, 137, 140–141; bază a frumosului, 30–31

obiect, frumosul nu rezidă în, 444–445; și subiect, armonizate, 436
Ogden, C., 481, 482
Ogier, F., 213, 214, 217
oglindă, 47, 159; arta ca, 159–160; conceptul mistic de, 158–159
Olympiodorus, 160
omul, noblețea lui, 179, 379; frumusețea lui, 379; un complex, 64; partea divină din, 63; interdependența dintre om și natură, 346–347
onirică, viața o., izvor de inspirație, 330–331
ordinea, 81, 84, 179, 262, 265, 266; în artă, 94; și legătura, gustul pentru, 228; facultatea ordinii dirijează suitele de imagini, 228; ideea de ordine, 255; doctrine universale despre, 495
Orfeu, 26, 147
oribilul, în artă, 276
originalitatea, dobîndită, 425–426; semn distinctiv al erei moderne, 378; ca raritate, 428; opusă regulilor, 278
originară, forma de artă, 249
ornamentul, 65, 79, 103, 108, 191–192, 193; în poezie, 182; legat de natură și uzanță, 369
Overbeck, J., 52
Ovidiu, 218

Pacioli, L., 171
Palladio, 217, 240
Pallavicino, 188, 245
Panenos, 107
Panofsky, E., 478–479
Paracelsus, 342
Parker, De Witt H., 495
Parkhurst. H.H., 495
Parrhasios, 48
Pascal, B., 191, 447
pasiunea, arta o aduce la o formă expresivă, 470; artei, instrument al binelui, 129; în artă, 264, 267; în artă, opusă rațiunii, 125–126; în artă, opusă virtuții, 126; valoarea morală a pasiunii în artă, 162; frumusețea ca, 232; în dramă, 278; scopul artei, 258; buna utilizare a pasiunii, 195; importanța ei, 112; organ al cunoașterii, 280; poetul lucrează cu, 245; rememorată în liniște, 348
Pater, W., 418, 419, 420, 423, 426, 430 , 461
Patrizzi, F., 189
Pavel, Sf., 280, 478
păgînismul și creștinismul sintetizate estetic, 377–378
Peacock, Sir Thomas, 353
Pepper, S., 494–495
perfecțiunea, îndeplinire a funcției, 224; fenomenală, 266; rațională, 266, 267, 301; rațională și senzorială, 262–263; senzorială 280
Persius, 114, 263
personajul, în dramă, 278; în tragedie, 81–82; tragic, 89
perspectiva, 48, 171, 479
petites perceptions, 261
Petrarca, 158, 162, 163, 356
Pfuhl, E., 54
Philodemos din Gadara, 104, 108
Pico della Mirandola, Giovanni, 172, 185, 186
pictura, flamandă, 173; armonia în, 207; istoria picturii, 106; ca artă producătoare de imagini, 43; imitația în, 81; un gen de poezie, 155; abordarea literară a picturii, 242, 478–479; raționalizată, 202–203; nu e imitație mecanică, 242; plăcerea produsă de ea modelează caracterul, 91; ca văz perfect, 329, 465; poezia și, 172–173, 273–277; revelă esența biologică, 405; artă romantică, 386, 389; sexul și, 280; tehnica picturii, 159; critica universală a picturii, 183; universalitatea conținutului în, 389–390
Pierce, E., 454, 456
Piero della Francesca, 171, 479, 488
Pigalle, J.-B., 269
Piles, R. de, 203, 237 240,
Pirandello, L., 81

Pitagora, 28, 31, 41, 42, 103, 107, 237, 257, 457
pitagorismul, 30—33, 171, 286
Platner, E., 280 n.
Platon, 25, 28, 33, 35, 37, 40—72, 73, 74, 75, 77, 83, 84, 85, 91, 92, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 103, 110, 111, 114, 116, 117, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 139, 140, 142, 151, 155, 173, 184, 185, 186, 190, 191, 222, 228, 249, 250, 304, 308, 313, 359, 362, 402, 421
platonismul, 401, 409, 418, 426, 429
Plaut, 113
plăcerea, arta şi, 183; ca frumos, 63; frumosul şi, 183, 194—195, 213; ca linişte sufletească, 104; dorinţa de, insaţiabilă, 55; în detectarea asemănării, 79; dezinteresată, 213; scop al mişcării, ca dans, 141; scop al poeziei, 167, 186, 187; esenţa frumosului, 225; ca element estetic, 452; estetică, nemăsurabilă, 495; ca fascinaţie, 56, binele şi, 58; ostilă frumosului, 156; simţului interior, 225; intelectuală, 224; iraţională, 54, 55, 56, 67; opusă bucuriei, 496; tipuri de, 224; produsă de linie, 239—240; înţelesul termenului, 85—86; simplă a artelor creatoare de imagini, 53; scopul moral al plăcerii, 208 problema plăcerii, 183; şi profitul, 108, 207; pură, 56; şi raţiunea, 86; referitoare la funcţie, 86; senzorială, arta nu o urmăreşte, 473; sursele plăcerii, 219; ca etalon al gustului, 56, 61; tragediei, 89—90, 233; ca ataraxie, 104
plictisul, arta alungă, 210, 236, 240; arta ca o evadare din, 250
Plinius cel Bătrîn, 99, 106, 107, 113
Plotin, 97, 98, 99, 100, 101, 108, 112, 113, 114, 116—122, 124, 131, 142, 219, 350, 409
pluralismul, 481—482
Plutarh, 49, 97, 110—111
Poe, E.A., 418, 423, *425—426*, 485
poemul, totalitate senzorială frumoasă, 425; frumuseţea poemului, 138; definiţia, 261; lumea e poemul lui Dumnezeu, 136, 374
poetic(ă), creaţia, legile ei, 314; compoziţia, efecte şi mijloace în, 425—426; adevărul, 345
poetul, pretinde înţelepciunea, 25—26, 38, 353—354; ca om complet, 357; ca creator, 187; fantastic, 160; izgonit, 61; ca geniu, 187; om bun, 203; ca erou, 355—356; nu e erou, 446; ca magnet, 45; ca meşteşugar, 50; cel mai uman dintre oameni, 356; ca imitator, 47; sensibilitatea lui vie, 348; şi nebunia, 95; măsurat după diametrul lumii lui, 476; misiunea mistică a poetului, 177; ca rival al naturii, 346; pictorul îi e model, 423; pasivitatea lui 332; trebuie să fie filosof, 255; şi filosoful, 95, 200—201; filosofic, 349; ca profet şi legislator, 26, 340, 341—342, 345, 354, 473—474; nu are eu, 354; inventator de forme noi, 470; cea mai nonpoetică dintre toate creaturile, 334—335; neînţelept, 43—45
poezia, mai presus de natură, 192; ambiguitatea în, 481—482; amorală, 187, 355; cauzele poeziei, 84; baza chimică a poeziei, 210; putere cosmică, 330; apărarea poeziei, 128—129, 163—164, 168, 173, 184—185, 354—355; definiţia, 188—189; instrumente în, 181; divină, 188, 192—193; scopul poeziei, 108, 181, 210; ca ficţiune, 187—188; izvor al adevărului, 329, 354; neatîrnarea de reguli în, 188—189; generalizarea poeziei, 242; adevărul ei ascuns, 162—163; cea mai înaltă dintre arte, 405; şi istoria nu diferă prea mult, 218; artă creatoare de imagini, 43; este imitaţie, 77—78, 173—174; instinctul imitativ produce, 84—85; incompatibilă cu adevărata înţelepciune, 340; tipuri de, 193, 208, 391; logica şi, 154, 244; dezordinea logică în, 481; semnificaţia poeziei, 166; argumentul moral în favoarea ei, 164; scopul moral al poeziei, 111, 177, 203, 206, 245, 246; mai importantă decît filosofia, 194; ca mişcare, 210; naivă şi sentimentală, 319—320; necesitatea emoţiei în, 208; originea poeziei, 167; comparaţie cu pictura, 252; filosofică în finalitate, 205—206, 345—346; şi filosofia, identice, 325—326, 329; ca imagine a ordinii morale, 206; puterea poeziei, 194; „universal progresivă", 320; ca prudenţă, 212; cearta cu filosofia, 25, 26, 308—309, 341—342, 349, 447; creaţie ritmică a frumuseţii, 425; salvarea prin, 338; ştiinţa şi, 191—192, 200; selecţia în, 181; separată de filosofie, 186; ca vrăjitorie, 54; sursa ei, 484; conţinutul poeziei, 181; substitut al filosofiei, 199; nu e supranaturală, 225; simbolismul în, 484; sinonime ale poeziei, 254; expune filosofia, 349; teologia şi, 44, 163—164, 201, 203; model al tuturor artelor, 351; artă universală, 390—391; ca viziune, 188; şi arta vizuală, 273—277; plăcerea vulgară şi, 245; înţelepciunea şi, 164, 194; populară, 282, 430
Poggio Bracciolini, G.F., 269
Policlet, 106
Polignot, 48
Pollaiuolo, 170
Polybios, 105
Pope, A., 202, 205, 136

potrivirea (congruența), proprietate estetică, 104, 138, 223, 239
Poussin, N., 204
Prall D.W., 482,
Praxiteles, 269, 272
presocraticii, 25—33, 307
prețiozitatea, 115, 427
Price, R., 223
proporția, arhitecturală, 180; atribut al frumosului, 69, 79, 131, 141, 465, 484; caracterul și, 180—181; naturală, 52; numerică, 30—32; plăcerea și, 184; știința proporției, 170—171; între stimul și reacție, 139
Protagoras, 26, 33
Protogenes, 99
Proudhon, P.-J., 411
psihanaliza, 483, 484, 485
Pufendorf, S., 247
Puget, P., 424
purificarea, *vezi* catharsis
Puttenham, G., 160

Quintilian, 98, 106, 108, 153, 165
Quincey, T, de, 419

Racine, J., 190, 218, 268, 277
Rader, M., 496
Rafael, 171, 204, 213, 242, 271, 272, 275, 328, 335, 450, 487
Rameau, J.-Ph., 260, 457
Ramus, P., 185, 186
Ransom, J.C., 480 n.
Rapin, Le Père, 199, 202, 204, 205
raportul, determină perfecțiunea, 266; just, 139; *vezi* relație
raporturi plăcute, 452—454
raționalitatea în artă, 184—185, 186, 425; atotprezentă în toate artele, 217
rațiunea, arta și, 166; ca facultate, 267; în armonie cu natura, 305; imaginația și, *vezi* imaginația și rațiunea; desconsiderată, 278—279; și simțurile în interacțiune armonioasă, 299; supusă poeziei, 330; uniformă și obiectivă, 226; ca viziune, 213
Read, H., 488—489, 490
realismul, 49, 106—107; în estetică, 224
realitatea, disprețuită, 423; temei al poeziei, 309—310; imitarea realității în arta decadentă, 387; poetică și nonpoetică, 318
regulile, ajutor pentru geniu, 241; în artă, 216—217, 241, 243; în arta întemeiată pe natură, 241; arta nu e interesată de, 469, 471; arta nu se face cu, 244—245; geniul creează regulile, 303—304; pentru pictori și poeți, 207; pentru poeți, 203, 204; importanța lor, 202—203, 219; rebeliunea împotriva regulilor, 213—214, 216—217, 278—279, 345; în retorică, 34—35
Reid, T., 231
Reinhold, K.L., 291
relativismul, 36, 493, 494
relație (raport), frumusețea ca, 254—255, 256, 440—442; dubla semnificație a termenului în estetică, 256
religia, arta și, 123
Rembrandt, 424, 479
Renan, E., 435
Revett, N., 270
Reynolds, H., 201
Reynolds, Sir Joshua, 204, 207, 217, 240, 241—243, 344, 348, 354 n.
Ribot, T., 450 n.
Richards. I.A., 480 n., 481, 482
Richardson, S., 258, 336
Richter, J.P.F., *vezi* Jean Paul
ridicolul, teoria lui, 471
Riegl, A., 466—467
Riemann, H., 463
ritmul, 80, 84, 91—92, 108; armonia și, absorbite de suflet, 58—59; în oratorie, 93—94
rivalitatea artelor, 115, 190
rîsul emoții corelate cu, 55; simpatia în, 230; răutăcios, 124
romantică, arta, 386—387; frumusețea, 335—336; stilul, opus celui clasic 334—336
romantismul, în America, 356—359, 370—371; în Anglia, 341—356, 359—370; combinat cu clasicismul, 218—219; german, 327—341
Ronsard, P., 203
Rosenkranz, K., 393
Rousseau, J.-J., 259—260, 269, 281, 298
Royce, J., 292
Rubens, P. P., 251, 311, 424
Ruge, A., 393
Rumohr, C. F. v., 464, 467
Runes, D. D., 497
Ruskin, J., 300, 359—367, 371, 410

Saint-Simon, contele de, 410—411, 412
Santayana, G., 474—476, 495
Sappho, 11
Savonarola, 162
Scaliger, J. C., 167
scara, frumosului, 359, 381; formelor, 222; iubirii și frumuseții, 64, 66, 117—118; religioasă a iubirii și frumuseții, 145, 146; iubirii și educația filosofului, 68; plăcerilor, 224
Schasler, M., 393
Schelling, F. W., 271, 287, 305, 306, 321, 325, 328, 335, 350, 373—378, 379, 382, 383, 387, 394, 395, 396, 402, 412, 432, 439, 449

Schiller, F., 267, 271, 279, 305, 316—326, 329, 334, 379, 433, 462
Schlegel, A. W., 335, 369
Schlegel, F., 279, 313 n., 320, 328,332—335, 338, 369, 379, 383, 396, 418, 427
Schlegel, J. E., 268
Schleiermacher, F. D. E., 335, 396—400
Schnaase, K., 270
Schrickel, H. G., 497
Schoen, M., 495
Schopenhauer, A., 400—407, 439
scolasticismul, 122
Scopas, 272
scopul, determină forma, 465; explică mişcarea, 211; obiectiv în natură, 305
Scott, C. A., 450 n.
sculptura, arta epocii clasice, 389—390; istoria sculpturii, 106; imită caracterul, 81; poezia şi, 273—276; judecată de pipăit, 282; revelă esenţa biologică, 405; şi sexul, 280
Séailles, G., 450 n., 463
secţiunea de aur, 171, 442, 454
semanticismul, 480—482, 483, 485, 496
semne, picturale şi poetice, 274; sistemul de, 314
semnificaţia, arta şi, 81, 478; şi faptul, 481; forma şi, 163, 166; funcţiile ei, 481; în muzică, 480
semnul, ambiguitatea lui, 481; tipuri de, 478; şi semnificaţia, 284, 480—482; în pictură, verosimil şi emotiv, 253; poezia ca utilizare evocatoare a semnului, 481; *vezi şi* simbol, simbolism
Semper, G., 464—465
sensibil(ă) (senzorial), aparenţa s., şi transcendenţa, 306; frumuseţea s., atitudinea adecvată faţă de ea, 150—151; farmecul s., utilitatea lui, 67—68; detaliul s., 116; misticismul s., 426—427
sentimentul (sensibilitatea), echilibrează gîndirea, 348; fundamental în experienţa estetică, 436, 470; frumosului, 362; ca impuls creator, 351; epimeteic şi prometeic, 484; estetic şi simţul comun, 299—300; explicat prin matematică, 213; exprimarea lui, 473, 481; ca facultate, 267; primar, 353; proiectarea lui, 481; recuperarea lui, 489; universal în muzică, 480; arta ca expresie a sentimentului, 469; frumosul e un, 232; funcţie estetică, 225—226; frumuseţii, autogenerativ, 226
senzaţia spirituală, organ al poetului, 343
sexuală, baza s. a frumosului, 475; interpretarea s. a artei, 280; selecţia s. ca factor estetic, 461—462
Shaftesbury, Anthony, al 3-lea conte de, 212, 213, 218—219, 221—222, 227, 228, 229, 230—231, 252, 272, 275, 288, 409
Shakespeare, W., 217, 239, 268, 277, 282, 320, 336, 352, 353, 356, 375, 387, 392, 433
Shelley, P. B., 26, 161, 185, 353—354, 355
Shipley, J. T., 497
Sidney, Sir Philip, 164, 177, 186, 188, 353
simbolismul, estetic, 483—485; pentru idealist şi materialist, 477; importanţa lui în estetica contemporană, 476—477, 479; iraţional, 136; multiplu, 476, 481; metafizic şi religios, 484; în muzică, 480; neotomist, 478, 484; în pictură, 478—479; în poezie, 477—478; religios, 149—150, 484; universal, 148, 314; universal, al creştinismului, 476
simbolul, uneşte omul şi lumea, 477; deosebit de alegorie, 377—378; deosebit de schemă, 303; sensibilitatea faţă de, 184; formarea simbolului, 477; şi imaginea, tensiunea dintre ele, 153; semnificaţia termenului, 147
simboluri, estetice, 280; freudiene, 483, 484; funcţia lor, 478
simetria, 81, 84, 106—107; şi proporţia, ideile de simetrie, construcţii mentale, 255; şi proporţia, relaţia dintre simetrie şi funcţie, 224; proporţia şi orientarea, ca principii estetice, 564
simpatia, în artă, 234—235; corelează omul şi natura, 346—347; intropatia şi, 459—460; vastitatea simpatiei, 362; ca principiu organizator în artă, 235—236; explică plăcerile tragediei, 234; uneşte toate lucrurile, 347
simpatetică(-ce), afinităţi, s., 121; afinităţile s. dintre suflet şi lume, 219; afinităţile s. explică frumosul, 213, 232, 234—235; magia s., 232, 235
simplitatea, inimii, 314; indiciu al frumosului, 273
simplul, esteticeşte neutru, 440
simţul, apelul simţului, 153; conştient de valoare, 218; frumosului, funcţie expansivă, 222, 224, 227; frumosului, reacţie nemijlocită, 233—234; frumosului, nemijlocit şi intrinsec, 475; frumosului, înnăscut, 218—219; frumosului, autogenerativ, 220; frumosului, sursele lui, 495; ca funcţie estetică, 223—224; auzului şi inteligenţa, 68; auzului, organ al agreabilului, 225; auzului şi văzului, 63; „interior", 216, 218—219, 224, 255; raţiunea şi, ca organe estetice, 223; opus raţiunii, 279; văzului, ca simţ superior, 253; văzului şi inteligenţa, 68; văzului, organ al frumosului, 225; simbolul sensibil îl transcende, 477; gustul şi conştiinţa, 218; simţurile, criterii ale frumosului superioare regulilor, 135; estetic,

140; importanţa simţului estetic, 63, 282; exclusiv supape de admisie pasive, 225
simţul comun, şi absolutul, 358; şi estetica, 232; organ al sensibilităţii estetice, 299—300
sinestezia, 178, 482
sistemul, artelor reflectă sistemul ideilor, 403—404; în estetică, 287—288
Socrate, 33, 36—38, 43, 47, 50, 55, 62, 63 67, 71, 92, 95, 109, 111, 304, 386, 472
Sofocle, 83, 88, 90, 105, 277, 335, 391
Solger, F. W., 306, 394—396, 432
Sorel, G., 450 n.
spaţiul, mediu al semnelor picturale, 274; şi viziunea despre lume, 479
spectacolul, 81
speculum, 158
Spence, 276
Spencer, H., 450, 451, 461, 462—463
Spingarn, J. E., 471
Spinoza, B., 191, 209, 210, 214—215
spiritualitate şi senzorialitate, 120
spontaneitatea creatoare, 303—304; unită cu pasivitatea în imaginaţie, 309
Spranger, E., 487
Staël, Doamna de, 252, 408
Stein, G., 473
Stendhal (Henri Beyle), 252
Sterry, P., 161
Stevenson, R. A. M., 466
Stewart, J., 270
stilul, dezvoltarea lui, 271—272; expresia ca esenţă a stilului, 312; frumos, 273; poetic, 104; raportat la scop, 110
Stimmung (tonalitate spirituală), 399—400
stoicismul, 29, 104; contribuţii ale stoicilor la estetică, 104
Strauss, D. F., 435
strălucirea, ca atribut al frumuseţii, 131, 143—144, 484
„Sturm und Drang" („Furtună şi avînt"), 278
suavitatea, 139
subiectul, arată conexiunea raţională, 82; în tragedie, 82, 93; unitatea subiectului, 81
sublimul (sublimitatea), dependent de fantezie, 198; datorit măreţiei sufletului, 111—112; exemple de, 112; 219, 288; sursa psihică a sublimului, 220, 288; libertatea ca sursă a sublimului, 272; interpretarea lui morală, 302—303; autoconservare, 233; sursă de plăcere, 219; în arta simbolică, 383—385
Sue, E., 417
sufletul, acordat, 137; forma trupului, 87; ca armonie, 32; „sufletul frumos", 319; imitat de muzică, 32; răspunde universului, 30—31; universal, 117, 120
Sully, J., 463
Sulzer, J. G., 266—267
surpriza, 208
Svoboda, K., 129 n.
Swedenborg, E., 342, 461
Swift, J., 448
Synesius, 149

ştiinţa, arta şi, 78, 79—80, 165, 171, 403, 489, 496; artei, 494; arta devine ştiinţă, 181; emoţia şi, 209; imaginaţia şi, 263; inadecvată în analiza estetică, 470, 472; poezia şi, 191—192; superioară poeziei, 193

Tagliabue, G. M., 470—471
Taille, J. de la, 205
Taine, H., 250, 252, 272, 410, 413—414
Tarde, G., 450 n
Tartini, G., 457
Tasso, Bernardo, 186
Tasso, Torquato, 164, 353
Tate, A., 480 n.
tehné, 26, 61
tehnica, 34, 35, 77; inseparabilă de artă, 464—465; şi stilul, 465
Teofrast, 99, 101—103, 106, 114
Terenţiu, 113, 262
Tertullian, 124, 130
Tetens, J. N., 267
Thorpe, C. A., 493
Tibullus, 263
Tieck, L., 331, 335, 336, 392, 394
timpul, mediu al semnelor poetice, 274
Timoteu, 49
tipologia, 147, 472
Titus, 97
Tolstoi, L. N., 430—431
Toma din Aquino, Sf., 122, 123, 125, 131, 132, *140—141*, 144, 200, 484
tragedia, antinomiile realităţii exprimate în, 391—393; şi comedia, sursa lor comună, 71; definiţia, 73; dezvoltarea ei din ritual, 105; emoţiile corelate cu, 55; scopul ei, 86; legea structurii, 88—89; modelul cetăţii bine cîrmuite, 71; originea ei, 105; părţile ei, 81—82; emoţiile ei specifice, 208; filosofia şi, 82; de ce place, 195, 221; subiectul ei, 81, 85, 102; justificată de pesimism, 405—406; conexiunea raţională şi, 83, 89; artă supremă, 81, 387—388; simpatia în, 233; *vezi* şi drama
tragică, greşeala, 89; realitatea t. mai vie decît arta tragică, 234
Trahndorff, K. F. E., 435 n.
Traian, 97
Trendelenburg, A., 442 n.
Turner, W., 362, 363—364

ţesutul, meşteşugul ţesutului ca celulă germinală a artelor, 465

umană, figura u., 270; natura u., bază a sensibilității estetice, 257, 283
umanismul, 162, 173, 174, 182, 474, 478
umorul, ca ironie romantică, 387; revelă nimicnicia lumii, 339—340
Unger, W., 442
uniformitatea în varietate, 223, 267
unitatea, de acțiune explicată prin asociația de idei, 218; în artă, 82—83, 84, 108; esteticii, amenințată, 450—451; ca trăsătură estetică depinde de unitatea rațiunii, 139; naturii umane, 307, 318—319; conceptul de unitate, 255; și infinitatea, 343; semn al frumosului, 272; organică, 80—83; realității manifestată în artă, 438—439; de importanță secundară, 344; în varietate, 265, 381—382, 456
unitățile, în dramă (loc, timp, cauză), 190, 208, 277; explicate prin asociația de idei, 218, 241; artificiale, 213—214; *vezi* Aristotel
universalitatea în artă, 82, 84
universul, operă de artă absolută, 374; ca fundal în estetica incipientă, 26—30, 30—31, 36; armonia lui cu omul, 285—286; magic, 329—331; locul omului în el manifestat prin artă, 286; tiparul mistic al universului, 136—137; reflectat de artă, 285—286; condus de poezie, 329; simbolic, 346
Unul, izvor al formei, 117, 120, 121
urbanistica, 490—491
urîtul, nu e absolut, 138—140; în natură și artă, 110—111; reprodus, 84; subiectiv, 138—139; caracterul inert al urîtului, 119
Urphänomen, 310
utilitatea, arta și, 44, 420

Vanbrugh, Sir J., 219
varietatea, farmecul ei, 240; esență a frumosului, 239; trăsătură estetică, 138—139; și complicația, esență a frumosului, 240
Varro, 106
Vasari, G., 170, 179
Vasile, Sf., 124, 144
Vauquelin de la Fresnaye, 201, 202
vălul, imagistica vălului, 147, 152—153, 160—161
văzul, importanța educării lui, 362—365; *vezi* simțuri
Velázquez, 479
Venturi, L., 471
verosimilitatea, și afectivitatea, 206; sufletul poeziei, 205
versificația, 254
viața, funcția artei în, 37—38; principiu al artei, 417; sursă a frumosului, 279; tratată ca artă, 420; unitatea dintre artă și, 369
„viața dublă", 422, 430
Vico, G., 244, 247—248, 249, 262, 281, 287
Vida, M. G., 174
Villars de Honnecourt, 123
Villiers, duce de Buckingham, 269
Virgiliu, 131, 168, 169, 174, 182, 184, 192, 202, 206, 208, 218, 226, 247, 268, 273, 276
virtuosi, 222
virtuozitatea, 106, 110, 113
Vischer, F. T., 432—435, 436
Vischer, R., 434, 459
visele, matrice a poeziei, 264
Vitruviu, 97, 98, 108, 109, 131, 171, 180, 190
Vitruvius Britannicus, 217
viziunea (contemplarea), principala preocupare a artei, 362—365; frumosului, 120—121; forme ale viziunii, 466; individuală, 84; pictura ca dezvoltare a viziunii, 466
voința, în artă, 178; ca principiu metafizic, 401 urm.; ca facultate, 267
„voința de artă" *(Kunstwollen)*, 466—467
volițiunea, corelată cu ideația prin artă, 266
Volkelt, J., 452, 459, 461
Voltaire, 250 n.
vorbirea, baza muzicii, 260; organizată ca o ființă vie, 35, 69

Wackenroder, W. H., 328, 364
Wagner, R., 333, 447, 448
Warburg, Institutul, 478
Warren, R. P., 480 n.
Warton, J., 217
Watteau, A., 424
Weisse, C. H., 435—436
Wencelius, L., 493
Wertheimer, 486
Wickhoff, F., 97 n.
Whistler, J. A. McNeill, 420, 421
Whitehead, A. N., 479, 489—490
Whitman, W., 370—371
Wieland, C. M., 303
Winters, Y., 480 n.
Wilde, O., 418, 419, 420, 421, 422, 423—424, 427, 429
Winckelmann, J. J., 268, 269, 270—273, 278, 279, 284, 334, 336, 377, 433, 464
Wind, E., 479 n.
Witmer, L., 454, 456
Wittkower, R., 479 n.
Wölfflin, H., 466, 467
Wolff, C. v., 261
Wood, James, 482
Wordsworth, W., 345—349, 351, 354, 356, 357, 359, 360, 459, 460
Wren, Christopher, 217

Wulf, M. de, 144 n.
Wundt, W., 451, 455

Xenocrates din Sikyon, 106
Xenofan, 25

Young, E., 217, 285, 304

Zarlino, G., 196
Zeising, A., 171, *442*
zeii, ca creaţii estetice, 376–377; modalităţi de a-i reprezenta, 113–114; naturii şi ai istoriei, 377–378; reprezentarea lor de către poet, 43–44
Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 494, 497
Zenon, 103
Zeuxis, 48
Zimmermann, R., 442
Zola, E., 416, 417, 444
Zuccaro, F., 171

TABLA DE MATERII

Prefață de Titus Mocanu 5

Prefața autorilor 19

Prefață la ediția a II-a 23

I. ÎNCEPUTURILE 25

Atacurile împotriva poeziei prefigurează discuțiile ulterioare. — Cosmosul, izvor al frumosului. — Estetica văzută ca rezultat al cosmologiei. — Cosmos și psihic: idei incipiente de psihologie a frumosului. — Pitagorismul — prim exemplu de doctrină estetică. — Critica sofistă și democrația greacă. — Retorica sofistă și ideea de artă. — Socrate, sofist și dușman firesc al sofiștilor. — Noțiunea de artă la Socrate.

II. PLATON 40

Arta ca meșteșug; originea ei prometeică. — Etalonul măsurii de la Pitagora. — Arta ca înțelepciune și știință. — Poeții furnizează înțelepciune. — E oare o înțelepciune reală? — Poeții nu știu ce fac. — Imitație și lipsă de înțelepciune. — Arta nu e nici mai mult, nici mai puțin decît o oglindă. — Inconsecvență și inovație. — Sofiștii sînt și sclavi ai aparenței. — Orice imitație e de calitate inferioară. — Dar imitația fantastică e rea. — Corectitudinea. — Plăcerea rațională și irațională. — Farmecele artei sînt primejdioase. — Plăcerea necontrolată devine incontrolabilă. — Plăcerea e tulbure, slăbește rațiunea. — Rodul plăcut al acțiunii nu e total rău. — Muzica se împărtășește din suflet. — E asemeni sufletelor mișcate de ea. — Forța muzicii poate modela sufletele. — Poezia trebuie emondată. — Modelele sensibile de o simplitate salutară. — Întregul aparat al artei poate sluji bine morala. — Ce înseamnă „kalos"? — Nu lucru, nici aparență. — Nu funcție bine îndeplinită, nici plăcere. — „Kalos" e ceea ce caută filosoful. — Latura lui dinamică e Erosul. — Scara frumosului. — Frumosul e nepieritor. — El e realizarea divinității din noi. — Mișcarea uniformă e cea mai bună. — Simțurile ajută armonia. — Frumosul e semnificația văzului și auzului pentru suflet. — Frumos și lumină. — Măsură și proporție. — Platon n-a scris o estetică? — Sau doar estetică? — Dacă arta e filosofie săracă, filosofia e artă excelentă.

III. ARISTOTEL 73

Aristotel, mare debitor al lui Platon. — Dar analiza științifică îi aparține. — Origine nu în Prometeu, ci în mîna omului. — Natura e dinamică și finalizantă. — Arta concurează natura; e energie structurată. — Metoda genetică aplicată la cu-

noaştere. — Evoluţia paralelă a artei din instinct. — Armonii simple. — Analogul experienţei în artă. — Organismul tragediei similar cu logica ştiinţei. — Platon restrînge funcţia imitativă, Aristotel o extinde. — Fantazare despre cele două cauze ale poeziei ca materie şi formă. — Forma artei e materia plăcerii. — Utilizările şi caracterul plăcerii. — Catharsisul, activitatea şi pasivitatea aceleiaşi funcţii. — Emoţia spectatorului e emoţie raţională modelată. — Savurarea raţională a binelui intrinsec. — Arta cîrmuitorului şi educatorului, un singur bine. — Aristotel e mai blînd decît maestrul său de retorică. — Glorificarea euplasticităţii la Aristotel.

IV. DE LA ARISTOTEL LA PLOTIN 97

Mare interes pentru artă. — Dar lipsă de putere speculativă. — Perioadă bogată în sugestivitate. — Importanţa epocii pentru înţelegerea lui Plotin. — Teofrast, mai degrabă amănunt decît pătrundere. — Tehnicitate sporită. — Inovaţiile lui Aristoxenos în muzică şi teorie. — Estetica materialistă stoică; sobrietate. — Conştiinţă istorică. — Compararea stilurilor. — Viaţa independentă a fragmentelor aristotelice. — Manuale. — Cicero avea forţa şi slăbiciunea vremii sale. — Plutarh despre urît. — Longinus: stilul măreţ izvorăşte din măreţia artistului. — Chrysostomos: viziunea artistului depinde de modelare. — Promisiuni speculative; declinul aprecierii. — Plotin respinge armonia. — Frumosul e ceea ce iubim în momentul perceperii. — Dragostea de frumos e dor metafizic. — Mai precis, întruparea ideii. — Artistul e mai puţin decît arta; arta mai puţin decît natura. — Misticismul său.

V. ESTETICA MEDIEVALĂ 123

Spiritul medieval a zdrobit oare estetica? — Arta, o mincinoasă care fură experienţei calităţi sănătoase. — Frumosul ca nume al lui Dumnezeu. — Augustin: amăgirea artei nu e o amăgire reală. — Pasiunea poate fi o forţă în bine sau în rău. — Ce e materia, dacă nu binele sau realul? — Dar materia nu trebuie să se apropie prea mult de Dumnezeu. — Estetica n-a fost zdrobită, nici desfigurată. — Armonia lumii, semn al originii divine. — „Neopitagorismul" lui Augustin. — Numărul ca principiu al dezvoltării spirituale. — Matematica, privită ca regulă estetică. — Dar sentimentul nu e absent. — Armonia şi simetria domină numărul. — Urîtul, eşec al reacţiei estetice. — Acordul secret dintre subiect şi obiect. — Toma din Aquino îl reia pe Augustin. — Forma luminoasă; strălucire modelată. — Claritatea. — Aspectul material al luminii. — Scara frumosului. — Estetica şi religia. — Asemănarea şi diferenţa dintre Creator şi creat. — Creatul, cochilie a adevărului. — Simbolul. — Semnificaţii multiple. — Substanţialitatea opusă a spiritului şi cărnii. — Frumosul şi imaginaţia, intermediari între unu şi multiplu. — Apărarea raţională a frumosului de către Augustin. — Simbolurile depărtate. — Timpul în frumos. — Vălul devine uneori aproape independent. — În Evul Mediu nu există arte frumoase. — Dar artele servile aproximează frumuseţea. — Arta ca producere. — Frumosul poate înforma arta, dar nu stă în ea.

VI. RENAŞTEREA (1300 –1600) 158

Cît de nouă a fost Renaşterea ? — Oglinda. — Vălul. — De la meşteşug la profesiune. — Renaşterea, completă şi complexă. — Arta înălţată prin demonstrarea caracterului ei divin. — Dar noul spirit laic necesită şi intelectualitate. — Truda:

ceea ce e greu de făcut devine plăcut o dată realizat. — Zestrea spirituală a artistului. — Artistul ca filosof și critic. — Importanța erudiției. — Arta e natură pe o treaptă mai jos. — Rolul matematicii. — Tendința mistică. — Demnitatea omului. — Poezia ca imitație. — Anticii, „izvorul" căutătorilor de apă literari. — Semnificația morală și metafizică a artei. — Frumosul ca natură ascunsă. — Sidney: poetul ca ameliorator al existentului. — Arta nu mai e energie cosmică, ci putere umană. — Armonia își aprofundează înțelesul. — Desenul: intuiție raționalizată a armoniei. — Entuziasmul poetic. — Fracastoro: potențarea naturii. — Natura ca stimulent al creației, mai degrabă ca subiect de imitat. — Problema plăcerii. — Frumosul ca promptitudine a funcției senzoriale — Secularizarea aduce raționalitate și individualitate. — Clasicii, vulnerabili în fața spiritului modernității. — Castelvetro: desfătarea și noutatea ca țeluri poetice. — Dürer despre geniu. — Poezia ca ficțiune pură. — Revolta criticii.

VII. SECOLUL AL XVII-LEA ȘI REGIMUL NEOCLASIC PÎNĂ LA 1750 190

Rațiune în filosofie, reguli în artă. — Democrit ia locul lui Aristotel. — Ambiguitatea imaginației la Bacon. — Descartes: frumosul e stimulare echilibrată. — Demonstrația e decisivă chiar pentru frumos. — Hobbes: spiritul e materie în mișcare. — Dar fantezia e intențională, cvasirațională și sinoptică. — Psihologia estetică a lui Hobbes între două lumi. — Sinteza lăsată în seama criticilor. — Țelul moral e fundamental. — „Invenția" și sursele ei. — Semnificația profundă a lui „verum" în verosimilitate. — „Unitățile" sînt prescrise de rațiune și moralitate. — Le Bossu: alchimia emoțională a scriitorului. — Dinamica plăcerii e atît nouă cît și tradițională. — Leibniz: imaginea despre lume a științei, jumătate de adevăr. — Gustul și rațiunea nu sînt identice, dar nici contrarii. — Nota de revoltă. — Intuițiile istorice ale lui Spinoza.

VIII. ȘCOALA BRITANICĂ DIN SECOLUL AL XVIII-LEA 216

Estetica britanică se întemeiază pe Locke. — Dar influența franceză introduce rațiunea pe ușa din dos. — Rațiunea grațioasă prezentă în toate artele. — Chiar Hume își depășește empirismul. — În „simțul" lui Shaftesbury e mai mult Plotin decît Locke. — Expansiunea simțului la Addison: marele, noul, frumosul. — Frumosul ca precauție divină împotriva indiferenței noastre. — Plăcerile imaginației sînt moralizatoare, reflexive, religioase. — Expansiunea simțului la Shaftesbury; platonismul lui. — Raportul compus al lui Hutcheson. — Berkeley: „călătoria simțului interior". — Kames și ierarhia plăcerilor mentale. — Hume: căile pe care ne parvine frumusețea sînt emoția și sentimentul. — Gustul e analizabil și educabil. — Frumosul e haos cucerit. — Frumosul și virtutea. — Pentru Shaftesbury, valorizarea e la fel de esențială ca respirația. — Rîsul e simpatetic, nu egotist. — Politică și artă. — Reid: deși frumosul e percepție, ceva anume ne face să percepem. — Magie simpatetică. — Burke: simțul frumosului ca instinct social. — Tragedia emoționează prin simpatie. — Pictura și poezia operează cu instinctul imitativ. — Sublimul face apel la considerația de sine. Alegerea naturală — Simpla mișcare a spiritului produce plăcere estetică. — Hogarth: varietate în uniformitate. — Linia frumuseții. — Varietatea, principalul atribut abstract al frumuseții. — Reynolds: nici o artă fără reguli. — Trebuie pictată natura durabilă, nu cea schimbătoare. — Relativitatea gustului nu e incompatibilă cu regulile. — Geniul e deasupra, nu împotriva regulilor.

IX. SECOLUL AL XVIII-LEA ÎN ITALIA ŞI FRANŢA 244

Nu Vico e primul apologet al imaginaţiei. — Gravina; Sensul moral al imaginaţiei. — Distanţa estetică şi ciclul gustului. — Muratori: imaginaţia ca judecată selectivă plină de tact. — Vico eliberează imaginaţia. Metoda genetică modernă. — Imaginaţia ca prim comportament specific uman. — Homer a fost însăşi Grecia. — Viziunea proaspătă a lui Vico nu e o sinteză reală. — Condillac: arta şi comunicarea se suprapun la origine. — Du Bos: arta e individualitatea naturii făcută vizibilă. — Arta trebuie să mişte prin adevărul ei. — Distanţa estetică şi arta ca balsam. — Natura şi cultivarea geniului. — Imitarea naturii ca întrupare a sentimentului. — Diderot: frumuseţea ca raport. — Simţul interior şi spiritul. — Gustul, ca şi cunoaşterea, e veridic. — Cum e veridică arta şi cum diferă gustul de cunoaştere? — Uniformitatea şi diversitatea în gustul muzical. — Sculptura, ideală în formă, individuală în conţinut. — Componenta emoţională a gustului îl separă de cunoaştere. — Artistul învaţă mai degrabă de la natură decît din reguli. — Pentru Rousseau natura e sentiment, nu cunoaştere.

X. RAŢIONALISMUL GERMAN ŞI NOUA CRITICĂ DE ARTĂ 261

Baumgarten a botezat estetica, i-a stabilit principala problemă psihologică. — Estetica nu trebuie să confunde gustul cu alte judecăţi. — Cunoaşterea „inferioară" e imaginativă. — Necesitatea clarităţii şi exactităţii raţionale. — Natura, cel mai bogat model; conţine idealul. — „Claritatea extensivă". — Unitatea şi ordinea specifice artei. — Sulzer despre atitudinea şi emoţia estetică. — Mendelssohn: arta ca integratoare a sufletului. — Hemsterhuis: „simţul interior". — Nou interes faţă de Grecia. — Winckelmann: perfecţiunea senină a frumuseţii greceşti. — Evoluţia stilurilor şi influenţele mediului. — Forţă, măreţie, frumuseţe, graţie. Idealul şi caracteristicul. — Lessing: domeniile poeziei şi artei vizuale. — Mediile nu trebuie să se încalce. — Ci să se considere reciproc; momentul pregnant şi descrierea dinamică. — Lessing a dezvoltat surse fragmentare. — Teoria dramatică: Aristotel, Shakespeare, francezii. — Adevărul şi unitatea de acţiune şi caracter. — Naturalismul lui Heinse; arta autohtonă. — Frumuseţea izvorăşte din simţ şi sex. — Hamann: simţul ca epifanie. — Poezia adevărată e „sălbaticul nobil" al discursului. — Herder: nici frumosul, nici arta nu sînt clar logice. — Trinitatea simţului estetic. — Unitatea omului şi a operelor lui. — Două soluţii ale dualităţii natură — spirit. — Natura ca avatar. — Herder, strălucit precursor, dar incomplet. — Moritz: analogie între creaţia artistică şi cea biologică. — Influenţa lui Goethe.

XI. ESTETICA GERMANĂ CLASICĂ: KANT, GOETHE, HUMBOLDT, SCHILLER 287

Cît de originală e estetica lui Kant — Noutatea constă în sistemul său. — Respingerea metodelor mai vechi. — E oare posibil un sistem estetic? — Metoda transcendentală şi primele două critici kantiene. — Puntea dintre lumi. — Judecata, determinantă şi reflectantă. — Planul. — Plăcerea estetică: dezinteresată şi universală. — Interacţiunea armonioasă a raţiunii şi simţului. — Finalitatea fără scop. — Frumuseţea liberă şi frumuseţea aderentă. — Sublimul. — Arta ca simbol moral. — Spontaneitatea creatoare. — Geniul e lucrarea naturii ca raţiune în om. — Singularitatea poziţiei lui Goethe. — Goethe, atît subiect cît şi teoretician al esteticii. — Armonia intelectului şi imaginaţiei la Goethe. — Ima-

ginația anticipă realitatea. — Artistul, stăpîn și sclav al naturii. — Emulația creatoare a artistului și a naturii. — Iubirea creează frumusețe. — Estetica lui Humboldt, parte a unei antropologii universale. — Dialectica creației și aprecierii. — Schiller, moralist kantian și poet critic. — Funcția sintetică a teoriei lui Schiller. — „Toți poeții sînt natură sau caută natura." — Corupția omenirii și problema unei educații estetice. — Impulsul ludic, mobilul creativității artistice. — Un ideal estetic de perfecțiune umană.

XII. ROMANTISMUL GERMAN 327

Radicalismul generației romantice. — Evanghelia lui Wackenroder: arta e serviciu divin. — Novalis: identificări mistice și universul magic. — Viața onirică văzută ca izvor al inspirației. — Secta romantică și profeția estetică a lui Friedrich Schlegel. — Ironia, — libertatea spiritului romantic. — Idealul clasic și cel romantic reconciliate în cadrul filosofiei istoriei. — Jean Paul: raționalism îmbinat cu imaginație romantică. — Poetul — interpret al universului. — Transcendența creștină și teoria umorului. — Kierkegaard: creștinismul în opoziție cu romantismul.

XIII. IDEI ROMANTICE ȘI PROGRAME SOCIALE ÎN ANGLIA ȘI AMERICA 341

Situația originară inversată. — Blake: spiritul profeției. — Infinitul. — Poetul ca vizionar. — Dinamismul lui Blake. — Wordsworth: poetul în contact direct cu adevărul. — Sensibilitatea. — Influența lui Hartley. — Simpatia dintre om și natură. — Echilibru între sensibilitate și gîndire. — Coleridge: poet și filosof, dar nu filosof-poet. — Idealism cu fundament kantian. — Sensibilitatea modelată ca idee. — Progres, dar nu sistem. — Shelley: credința entuziastă în poezie. — Psihologia creației după Keats. — Carlyle: poetul ca erou, vizionar, cîntăreț. — Emerson: misticul Lumii Noi. — Strictețe morală — Simplitate. — Scara platonică. — Ruskin: un romantic cu program practic. — Artă și morală. — Importanța instinctului și emoției. — Ortodoxia sensibilității. — Viziunea artistului. — Imaginația pătrunzătoare. — Semnificația metafizică și religioasă a viziunii. — Arta ca aspect național. — Morris: socialistul revoltat împotriva vulgarității. — Arta: muncă bucuroasă și bucurie profitabilă. — Medievalism. — Whitman: arta epigonică n-are valoare.

XIV. IDEALISMUL ABSOLUT: FICHTE, SCHELLING, HEGEL 372

Estetica devine centru al dezvoltării filosofice. — Intuiția intelectuală și estetică. — Estetica și sistemul „idealismului absolut" al lui Schelling. — Arta manifestă forme eterne în cadrul lumii „reflectate". — Afinitatea dintre artă și natura organică. — Sistemul artelor la Schelling. — Mitologia elină ca creație artistică. Ea revelă filosofia naturii. — Istoria speculativă a artei. — Hegel: reconcilierea dialectică a contrastelor. — Natura tinde spre frumusețe, dar numai arta o realizează. — Principiile formale mai degrabă califică decît constituie frumosul. — Cel mai bun material pentru artă: divinul în formă umană. — Simbolismul oriental e o pre-artă. — Perfecțiunea e atinsă în arta clasică. — Arta eclipsată de spiritualismul creștin. Arta romantică și dezintegrarea ei în ironia romantică. — Sistemul artelor corespunde istoriei artei. — Poezia, arta universală. — Limitele reconcilierii dialectice.

XV. IDEALISMUL DUALIST: SOLGER, SCHLEIERMACHER, SCHOPENHAUER 394

Arta revelă prin ironie lumea ideală. — „Ironia" lui Solger nu e identică cu ironia romantică. — „Via media" a lui Schleiermacher între construcție și experiență. — Prima definiție: arta e expresie. — A doua definiție: arta ca joc imaginativ. — Unitatea celor două definiții propuse. — Paradoxul metafizic al lui Schopenhauer: lupta oarbă înlocuiește rațiunea. — Pesimism hedonist. — Salvare prin contemplarea estetică platonică. — Sistemul artelor reflectă ierarhia ideilor. — Muzica revelă voința însăși. — Estetism anticipat.

XVI. SOCIETATEA ȘI ARTISTUL 408

Locul artei în noua societate. — Idealismul francez sub influența germană. — Saint-Simon: artistul în triumviratul reformatorilor. — Comte: arta e condiționată de prezent și pregătește societatea viitoare. — Taine: arta e produsul mediului. — Naturalismul: noua artă democratică. — Artistul se întoarce pe pămînt: poetul ca experimentator. — Guyau: principiul artei e viața. — Mișcarea artei pentru artă: romantism deziluzionat. — Cultul frumuseții. — Estetism practic. — Arta de dragul frumuseții și „viața dublă" a artistului. — Idealul clarității și obiectivității. — Poe: Raționalitatea artei pure. — Arta separată de natură. — Implicații nihiliste. În pragul creștinismului. — Protestul lui Tolstoi împotriva artei decadente.

XVII. METAFIZICA ÎN CRIZĂ........................ 432

Hegel modernizat de F.T. Vischer. — Noțiunea de hazard distruge idealismul. — Arta ca substitut al cunoașterii și credinței. — Estetica teistă a lui Hermann Weisse. — Hermann Lotze: sensibilitatea ca bază a fenomenului estetic. — Corpul, sufletul și spiritul și cele trei straturi corespunzătoare ale sensibilității. — Natura umană în întregul ei, implicată în delectarea estetică. — Armonia dintre om și lume se manifestă prin artă. — Postludiu idealist: E. von Hartmann. — Herbart: frumusețea e formă. — O explicație formalistă a frumosului muzical. — Școala formalistă. — Criza metafizicii idealiste culminează cu Nietzsche. — Arta ca înflorire a vieții. — Idealul e arta antiromantică. — Extaz dionisiac și formă apolinică. Arta ca evadare din realitate — Arta sănătoasă și arta decadentă. — Wagner: reafirmarea romantismului.

XVIII. ESTETICA ÎN ERA ȘTIINȚEI 449

Estetica edificată „de jos". — Unitatea esteticii amenințată. — Un reziduu metafizic. — Metoda experimentală a lui Fechner. — Primele experimente și rezultatele lor. — Unele fisuri în realizările experimentale. — Controverse în interpretarea constatărilor experimentale. — Helmholtz: teoria fiziologică a muzicii. — „Factorul asociativ" la Fechner. Limitele doctrinei sale. — Intropatia. — Obiecții la doctrina intropatiei. — Darwin: frumusețea ca factor în selecția sexuală. — Evoluționismul și teoria jocului a lui Spencer. — Estetica artistului și criticului: (*a*) Rumohr și Semper. — (*b*) Hanslick. — (*c*) Fiedler și Stevenson. — (*d*) Hildebrand, Wölfflin, Riegl. — Omul de știință și esteticianul, rivali în domeniul esteticii. — O reîntoarcere la istorie: Bosanquet și Dilthey.

XIX. DIRECȚII ÎN SECOLUL AL XX-LEA 469

Croce eliberează arta de confuzii, definind-o ca intuiție lirică. — Această concepție cîștigă și-și menține o largă acceptare. — Urmarea simplificării lui Croce: a purificat arta în dauna realității fizice a obiectului artistic? — Colling-

wood, întîi crocean, trece la o interpretare a noilor drumuri în artă. — „Țara pustie", revelația tămăduitoare a epocii noastre. — Santayana, complementar față de Croce, vede arta izvorînd din natura fizică și accident, dar se ridică uneori și la o înțelepciune simbolică. — Pe la 1925 începe dominația teoriilor simbolului. — Ernst Cassirer, un pionier. — Contribuții ale Institutului Warburg la teoria simbolurilor. — Teoria Susannei Langer despre simbolismul muzicii: simbolul neconsumat al vieții lăuntrice. — Analiza semantică a lui I. A. Richards: funcția evocatoare a semnelor poetice, adjectivele ,,proiectile". — Empson despre ambiguitate. — Pluralism estetic în semantică. — Tendințe raționale și logice în afara semanticii. — Popularitatea interpretării prin simboluri psihanalitice. — Bodkin despre arhetipuri. — Nahm despre premise. — Neotomiștii: funcția simbolică își are obîrșia în activitatea divină. — Orientul în corespondențele metafizice. — De la doctrina simbolurilor la diferite orientări psihologice. — Instinctul, baza puterii creatoare a artistului. — Gestalt-ul armonios e fizionomia unui tot. — Tipuri și temperamente. — Varietatea temperamentelor artistice; clasificările lui Evans și Read, după Jung și Dilthey. — Herbert Read despre importanța artei pentru societate. Nevoia de a recupera încrederea în sensibilitate și intuiție. — Apelul la Bergson și Whitehead. — Noii arhitecți și proiectanți dezvoltă o teorie a valorilor umane obștești. — Filosofia organică socială a lui L. Mumford contrabalansată de respectul pentru individual. — Filosofia socială a lui John Dewey culminează cu o estetică. — Realizări ale discipolilor săi. — Estetica relativistă a lui Lalo e socială și modelată pe polifonia muzicală. — Multe cercetări istorice și traduceri; mai puține sisteme generale. — Estetica fenomenologică a lui Moritz Geiger. — Studii estetice recente. — Reviste.

INDICE DE NUME ȘI DE MATERII 499

EDITURA MERIDIANE

Lei 43